

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

التصوير الإسلامي المغولي في الهند



الدكتور ثروت عكاشة

الجزء الثالث عشر





الدكتور ثروت عكاشة

وُلد بالقاهرة عام ١٩٢١، وتخرج في الكلية الحربية عام ١٩٣٩، ثم في كلية أركان الحرب عام ١٩٤٨. وفاز بالمرتبة الأولى في «جائزة فاروق الأول العسكرية للبحوث والدراسات العسكرية» عام ١٩٥١. ثم حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام ١٩٥١، ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون بباريس (١٩٦٠). وشارك في حرب فلسطين (١٩٤٨) وفي ثورة يوليو (١٩٥٢).

عُيِّن رئيساً لمجلة التحرير (١٩٥٢ - ١٩٥٣)، ثم ملحقاً عسكرياً بالسفارة المصرية ببرن ثم بباريس ومدير (٥٣ - ١٩٥٦)، ثم سفيراً لمصر في روما (٥٧ - ١٩٥٨)، ثم وزيراً للثقافة (٥٨ - ١٩٦٢)، ثم رئيساً للمجلس الأعلى للفنون والآداب. وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري (٦٢ - ١٩٦٦)، ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة (٦٦ - ١٩٧٠). ثم عُيِّن مساعداً لرئيس الجمهورية للشئون الثقافية (٧٠ - ١٩٧٢)، وعمل أستاذاً بالكوليج دي فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن (١٩٧٣)، ثم انتخب زميلاً مراسلاً بالأكاديمية البريطانية الملكية (١٩٧٥ -).

انتخب عضواً بالمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو (٦٢ - ١٩٧٠)، كما عمل نائباً لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها (٦٩ - ١٩٧٨).

* وانتخب رئيساً للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربي بباريس (٩٠ - ١٩٩٣).

* إنجازاته:

إنقاذ معابد النوبة وآثارها وعلى رأسها معبدى
أبوسمبل، كما أنشأ معاهد: الباليه، والكونسرفتوار،
والسينما، والفنون المسرحية، والنقد الفنى التى انتهت إلى
أكاديمية الفنون. كما أنشأ قصور الثقافة فى أنحاء مصر،
وأعاد تكوين أوركسترا القاهرة السيمفونى، وأقام قاعة سيد
درويش للاستماع للموسيقى، وأنشأ فريق باليه أوبرا القاهرة
وفريق أوبرا القاهرة، كما أنشأ عروض الصوت والضوء
بالأهرام والقلعة والكرنك، وأوفد معارض الآثار المصرية فى
الخارج لأول مرة بأوروبا واليابان والولايات المتحدة، كذلك
أنشأ متحف مراكب الشمس، ومتحف المثل محمود
مختار، ودار النسخيات المرسمة، ودار الكتب القومية
بكورنيش النيل، وأقام العيد الألفى لمدينة القاهرة طوال
عام ١٩٦٩.

* مؤلفاته:

له أكثر من خمسين كتاباً. ما بين مؤلف ومترجم
ومحقق، من أهمها:

- موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى (١٩
جزءاً).

- ترجمة أعمال الشاعر أوفيد: مسخ الكائنات وفن
الهوى، وأعمال جبران خليل جبران. وتحقيق كتاب
المعارف لابن قتيبة.

- «مذكراتى فى السياسة والثقافة».

- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية، بالإضافة إلى
مؤلفات بالإنجليزية والفرنسية.

* من الأوسمة والميداليات والجوائز:

- وسام الفنون والآداب الفرنسى (١٩٦٤).

- وسام اللجيون دونير (وسام جوقة الشرف) الفرنسى
بدرجة كوماندور (١٩٦٨).

- الميدالية الفضية لليونسكو، تقديراً لجهوده من أجل إنقاذ
معابد أبوسمبل وآثار النوبة.

- الميدالية الذهبية لليونسكو، تقديراً لجهوده من أجل إنقاذ
معابد فيلة.

- جائزة الدولة التقديرية فى الفنون (مصر) عام ١٩٨٨.

هذه الموسوعة

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشة خلال هذه الموسوعة فى مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئاً بفن سكان الكهوف فى العصر الحجري القديم ومختتماً بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت إلى يومنا هذا على الترتيب والتوالى: الفن المصرى، فن العراق [سومر وبابل وأشور]، الفن الفارسى، الفن الإغريقى، الفن الرومانى، الفن البيزنطى، فن العصور الوسطى، الفن الإسلامى، فن عصر النهضة الأوروبى [الرينيسانس] وفن القرن السابع عشر [الباروك]، وفن القرن الثامن عشر [الروكوكو].

وتجمع أجزاء هذه الموسوعة إلى الحديث عن الأساليب الفنية فى تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصورة التى تسجل النماذج المختلفة التى اختارها صاحب هذه الدراسة لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير. وجميع ما فى هذه الأجزاء من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كُتب عنها مُصدراً بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبراً كما عبروا، لكنه عنى نفسه فزار معظم المتاحف والمراسم والمعارض والمساجد والمعابد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجل عن رؤية ومعاينة فيكون صاحب رأى كما كان من سبقوه أصحاب رأى، قد يختلف معهم وقد يتفق، فما جاء عن اتفاق ليس مرده إلى أن المؤلف ناقل وإنما هو اتفاق فى المشاهدة واتفاق فى الحكم، وما جاء مخالفاً فهو رأى المؤلف الذى خالف به آراء من سبقوه. كذلك خصّ الموسيقى بكتاب مستقل يتسع لما يحتاج إليه هذا الفن الرفيع من تفصيل وإيضاح تصحبه مجموعة من الشرائط التى تحمل تسجيلات موسيقية منذ عهد الإغريق إلى اليوم.

وتتناول هذه الدراسة فنون النحت والتصوير والعمارة موصولة ببيتها التى عنها أخذت ومنها استنبطت. وهذا العرض الصادق الأمين نقرؤه فى عبارة طليّة مشوّقة، تطالعك بين فقراتها لوحات مصورة، تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بياناً وافياً.

وتتضم الموسوعة إلى هذا إذاً من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد المؤلف فى النحت والتصوير والزخرفة والنقش والعمارة والموسيقى والدراما. ولقد حرص صاحب هذه الموسوعة على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان ألا يضيف عليها سمة التخصص، بل كان حريصاً على أن يكون قريباً ما أمكنه ذلك من جمهوره القراء، فهذه أول موسوعة فى الفن يقدمها للناس كافة بعد أن كان مثلها لا يقدم إلا للخاصة منهم، وبهذا أثبت لهذه الفنون أصالتها، وعرف بخصائصها، وأرسى لها أسسها التى قامت عليها، وأحصى لها مميزاتا التى برزت بها، وتحدث عن فلسفتها التى أوحى بها وجلتها لنا فناً

التصوير المغزوي الإسلامي
في الهند

تاريخ الفن

تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى

التصوير المغمول في الإسلام في الهند

دراسة
الجزء الثالث عشر

الدكتور ثروت عكاشة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥

الأخراج والإشراف الفني

عبد السلام الشريف

إهداء ..

إلى الشاعر الجَزَل والفنان المرفف الصديق
محمد أحمد السويدي.

١- إطلالة عامة على عقائد الهند

الهند قبل الفتح الإسلامي

نشأ الفن الهندي أول ما نشأ متحرراً متنوعاً ثم ما لبث أن أصبح أسيراً لنواميس فنية جامدة مستقاة من التقاليد الهندية ، فإذا هو يغدو فناً كهنوياً بعد أن ظهرت كتب تحتوى أصول الفن الهندي يحتذى بها الجميع . ومع الغزو المغولي للهند دخل الفن الهندي مرحلة جديدة متطورة ، وأخذت تقاليد العصور الوسطى تتوارى شيئاً فشيئاً أمام الاتجاهات الحديثة ، فخرج الفن الهندي من الركود الذى عاناه قروناً طويلة إلى نهضة رائعة فى مجال التصوير .

وقبل أن نأخذ فى الحديث عن التصوير الهندي لا بد من كلمة أولى نتحدث فيها عن نشأة شعب الهند وعن معتقداته الدينية وآلهته على مرّ السنين ، وعمّا كان لهم من ملاحم مختلفة وأغان لا تزال على الألسن إلى اليوم ، إذ هذه كلها قد استلهم منها التصوير الهندي موضوعاته .

دخلت الهند مع غزوة الأريين لشماليها حوالى عام ١٥٠٠ ق .م حقبة جديدة . ولقد كان لسكان الهند الأصلاء « الداسيو » قبل هذا الغزو حضارة ، غير أنه لم يصل إلينا منها إلا القليل الذى يدلّ عليها بعد هذا الغزو ، ومن هذا الآثار التى تشير إلى أن هذه الحضارة كانت مدنية حضرية تمثلت فى مجتمعات لها حظ من الرقى يتميز فيها بعض الناس عن بعض ، كما تناولت هندسة توزيع المياه خزناً وصرفاً ، وقد اختلفت حضارات تلك الشعوب فى نظمها الاجتماعية التى تمثلت فى أمور الزواج وشئون الطعام . وكان الأريون الغزاة من البرابرة لهم مجتمعهم المفتوح ، وتجمعهم طبقات ثلاث : طبقة المحاربين « كшатريا » وطبقة رجال الدين « البراهمان » وطبقة العامة « فايشيا » . وكان من اليسير على كل فرد فى مجتمعهم المفتوح أن ينتقل من طبقة إلى أخرى إذا توفرت فيه الشروط المطلوبة أو نال رضا الحاكم ، كما كانت عقائدهم وعاداتهم تختلف باختلاف كله عن عقائد الهند الحديثة .

وكان كل طعامهم من لحم البقر ، كما كان شرابهم يدعى السّوما ، وهو شراب قوى لا نعرف حتى اليوم مكوّناته . وكانت نساؤهم على حظ من الحرية واسع تهبّ المرأة نفسها لمن تشاء ، وكانوا يتخذون من آلهة الطبيعة وأرواح الأسلاف معبوداتهم ، وكانت قرايبتهم إلى تلك الآلهة هي ما يسفكون من دم ، ولم يكن من معتقداتهم الإيمان بتناسخ الأرواح ولا الإيمان بالطهر والنّجاسة على نحو ما كان يفعل الهندوس بعدّ .

وعلى مرّ الأيام كان ثمة تمازج تدرّجى بين الثقافات المتباينة ، فلقد أخذ كل جنس من الآخر ما يروق له أو ما يُرغم على الأخذ به ، وإذا الحاكم والمحكومين يربطهم نظام موحد . وما لبث النظام الأرى الطبقي المفتوح أن طرأ عليه التعديل والتغيير ، إذ لم يجد استجابة من شعوب الهند الأصلية التى عاشت على طبقة مغلقة . وكان هذا التغيير على درجات ، فإذا الطبقتان العلويتان ؛ طبقة المحاربين وطبقة رجال الدين تصبحان طبقتين مغلقتين ، ثم إذا طبقة رجال الدين « البراهمانيين » تسبق طبقة المحاربين وترأس النظام الطبقي كله . كما ظهرت طبقة دُنيا جديدة دون طبقة العامة هي طبقة أصحاب المهن الوضيعة « شودرا » ، ولم يكن لهذه الطبقة الدنيا الحق فى ممارسة طقوس التطهير كما لغيرها من الطبقات ، وهى التى تتيح للمرء أن يظفر بقلب « دويجا » أى المولود ولادتين ، مرة ولادة طبيعية ومرة ولادة روحية بعد التطهير . وتتألف طبقة الشودرا من أصحاب المهن الدنيا من الهندو الأصليين « الداسيو » الذين ما لبثوا أن اندمجوا فى المجتمع الأرى لظروف اقتصادية .

ومع أوائل التاريخ المسيحى أخذ النظام الطبقي فى الهند يستقر ، وإن ظلّت للملوك والأمراء سلطتهم لزم من طويل فى ضمّ من يشاءون إلى طبقة بعينها أو إبعاد غيرهم عن طبقة بذاتها ، كما غدا الإيمان بعقيدة تناسخ الأرواح له شرعيته ، وبدأ الهندو تقديسهم للبقر ، كما سادت نظرية الطهر والنّجاسة فى ما يطعمون ويشربون ، وامتدت أخطار الطهر والنّجاسة إلى من يولد ؛ فإذا كان الأب أعلى طبقة من الأم غزى الطفل إلى أبيه ، وإذا ما كانت الأم أعلى طبقة من الأب غدا الطفل « منبذاً » وكذا الأم لأن الدنس قد لحقها بزواجها بمن هو أدنى منها طبقة . ومع الأيام أخذت تعاليم البراهمانيين تسرى بين شعوب الهند المختلفة شيئاً فشيئاً ، فإذا هى تكوّن ما يشبه الرابطة العامة التى كان من الصعوبة بمكان على أية سلطة مدنيّة أن تجيء بمثلها ، وكانت هذه الرابطة هى حجر الأساس الذى قامت عليه القومية الهندية (١) .

وليس باليسير التعريف بالهندوكية نظراً لأن معتقداتها وطقوسها تتباين تبايناً شديداً بتعدّد الأقاليم التى تتباين فيها هى الأخرى تلك العقائد ، وكذا بين الطبقات المختلفة . والمتواتر أن الهندوكية ليست ديناً ولكنها نظام متكامل للحياة يشمل أكثر ما للإنسان من نشاط لم تتناوله الأديان اللاحقة ، وينتظم طريقة من طرق التعايش بين الناس ، وكذا ينتظم أسلوباً من أساليب الحضارة العامة . ولقد أخذت الهندوكية تنمو رويداً رويداً آخذة من شرائع الآريين حوالى ١٥٠٠ ق . م ومن العقائد البيئية

(١) بلغ هذا النظام أقصى ذروته مع الاحتلال البريطانى للهند فى القرن التاسع عشر ، فلم يحاول الإنجليز أن يقحموا أنفسهم فيما يمسّ العقيدة بين الهندو . وما إن كتب للهند استقلالها عام ١٩٤٩ حتى أخذ حكامها غير مباليين فى إلغاء هذا النظام الطبقي ، فلم يعد ثمة فرق بين هندى وآخر بحكم القانون ، كما أنه لا منبذون بعدّ ، وفتحت أبواب المعابد والأماكن المقدسة للجميع دون استثناء ، غير أن المعارضة للإصلاح لم تخمد تماماً ، وظلت قائمة تقاومه كما فعل أسلافهم مع الآريين والمسلمين والمسيحيين .

والمحلية التي كانت تدين بها طوائف الشعب المقهور^٢. وكانت تلك الطوائف تختلف فيما بينها عقائدياً باختلافها فكرياً وإرثاً، هذا إلى أثر العقائد الطارئة كالزردشتية والإسلام والمسيحية وديانات قبائل آسيا الوسطى الرُّحل، بل والطاوية الصينية^(٢)، فلقد تضافرت جميعها في التأثير على الهندوكية. وأكثر ما يميّز الهندوكية التقليدية ما تشتمل عليه من رأى في تناسخ الأرواح وما يتبع هذا من أن الكائنات الحيّة كلها شيء واحد في جوهره، ومن رأى معقد ظاهره تعدّد الآلهة وباطنه التوحيد، أى الاعتراف باله واحد إذ هؤلاء الآلهة ما هم إلا فروع من إله واحد، ومن رأى أزلّى ينزع إلى التصوّفية والفلسفة الأحادية التي تردّ الوجود والمعرفة والسلوك إلى مبدأ واحد، ومن جنوح إلى الأخذ عن المذاهب الأخرى لا إلى النفور منها، وهو ما يُباعد بين الهندوكية وبين المسيحية التي كانت في نشأتها الأولى تنبذ الأديان -جمعاء على حين أن الهندوكية تفيض على الأديان جميعاً لوناً من الشرعية، وهكذا تجمع الهندوكية بين عقائد شتى فيها كل ما يعنّ للخاطر، كما تستوعب العقائد الدينية عامة منذ ظهور الفيدا التي هي أقدم كتبهم المقدسة إلى يومنا هذا. وتعني كلمة فيدا بالسنسكريتية العلم أو المعرفة، ويعتقد المؤمنون بها أنها فيض سماوى ربّانيّ تلقاه نفرٌ من حكماء الهندوكيين السالفين يُسمّون الرّيشيين أى الحكماء إما إلهاماً فاتصلوا بما هو أزلّى أبدى فكانوا أشبه ما يكونون بالوسطاء بين الخالق والمخلوق، وإما تلقّوه تلقيناً عمّن سلفهم، وتقع الفيدا في أسفار أربعة أهمها وأقدمها «الريج فيدا».

وتقوم الهندوكية الحديثة على ثلاث إلهى مكّون من براهما وشيفه وفُشنو، والأخيران من الممكن أن يتقمّصا سمات إنسانية. وبراهما هو الإله المتعالى الذى لا يسمو إلى مرتبته إنسان، وشيفه هو الإله الواقى الذى بيده حفظ الوجود، وفُشنو هو الإله الهادم الذى بيده الإفناء.

وتحفل الهندوكية الحديثة بشعائر دينية بينها تناقض بين وتنوّع كبير، وهى على الرغم من ذلك لا تقضى إحداها على الأخرى، كما نبذت شيئاً فشيئاً بعض الشعائر والعادات أو عدّلت فيها مثل تحريم زواج الصّبية من الصّبايا فى سن مبكرة وإحراق الزوجة نفسها فى جنازة زوجها وإزدراء المنبوذين «الشودرا» الذين لا ينتمون إلى طبقة من الطبقات الثلاث العليا. ولا تزال الهندوكية الحديثة تقدّس

(٢) الطاوية مذهب فلسفى صينى أنشأه «لاوتزو» عام ٦٠٤ ق. م، ومعنى «طا» هو الطريق الذى تشقّه الأحداث فى سيرها وتتاليها المنتظم. وقد جعل «لاوتزو» الطبيعة هادياً ومُرشدًا، فهى الناموس العادل الذى يراح له العقل، فقد بدأت الحياة على سطح الأرض هيئة وادعة ثم لم تلبث أن تعقدت مع تطور المدنية، لذا كان من الحكمة الرّجعة الى الطبيعة والبعد عن التصدّى لمجريات الأمور. وهكذا كانت الطاوية وسيلة للتآلف والانسجام والتكامل والتعاون، تدعو الى ما يحقق الرخاء والسلام والعافية. ولذا كان للطاوى أن يتخفّف مما يشغله من بلبلة أو قلق أو هوى زائف من خلال تأملاته الصوفية. ولم تكن الطاوية ذات نظام يجنح للتأمل الرّخى فحسب، بل تنهج منهجاً عملياً فى الحياة، وإذا تعاليمها تصبح فى القرن الخامس ق. م أساساً لمذهب دينى هو العقيدة الطاوية لها آلهتها المتعدّدة، غير أنها ما لبثت فى مراحلها اللاحقة أن شُغلت بالتوفيق المسرف بين العقائد المتعارضة، كما عنى أصحابها بالبحث عن إطالة الحياة والخلود سواء عن طريق السحر أو الاهتمام بالسيماء تطلّبا لإكسير الحياة. وفى الحقيقة إن كل صينى هو طاوى وعلى حين تعنى الكونفوشيوسية بالنظام الاجتماعى والعمل الدءوب تعنى الطاوية بحياة الفرد وما ينبغى أن يسرى فيها من سكينه [المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية «م. م. م. ث» لكاتب هذه السطور].

الحيوان لا سيما البقر أخذاً بمبدأ اللا عنف واللا تعذيب ولا أن يُمسَّ كائن بأذى ، كما تقدَّس نحَلُّ منها الأفاعى .

والبراهمانية أو البراهمية هي العقائد التي يعتنقها الكهنة الهندوس ، ومردّها إلى الفيدات الثلاث الأخيرة تأويلاً لا نصاً . وهي تنطوى على مبدأ وحدة الوجود الذى شاع فى كافة الديانات الهندية تقريباً ، وهو المبدأ الأول بين المبادئ التى يقوم عليها كتاب « أوبانيشاد » ، فكل فرد من البشر ما هو إلا جزء من « الحق الفرد » أو « الأصل الواحد الأحد » ، وهو إن انفصل عنه ظاهراً فلا بد من رجعة إليه واندماج فيه آخر الأمر . وقد ظهرت البراهمانية الأولى بين سنتى ٨٠٠ و ٦٠٠ ق . م قبل ظهور البوذية ، ومصادر كتاب الفيدا والبراهماناس والأوبانيشاد ، على حين ظهرت البراهمانية الثانية متأثرة بالعقيدتين الجاينية والبوذية (٢٥٠ ق . م - ٨٠٠) حتى إذا ما علا شأنها إذا هى تنفى البوذية من الهند مسقط رأسها . فما إن أطل القرن الحادى عشر الميلادى حتى أمحت التعاليم البوذية من الهند ولم يبق لها أثر ما إلا فى بعض نواح معدودة . ولكن الذى لا شك فيه أن بعض التعاليم البوذية قد انتقلت إلى البراهمانية ولا سيما رأى القائل بالتسامح والإحسان إلى الفقراء ، غير أن البوذية لم تنته بانتهائها من الهند ، فلقد أخذت تنتشر فى صور أخرى بالتبت والصين واليابان وتايلاند (سيام) وبورما .

وفشنو هو العضو الثانى فى الثلاث الإلهى الهندوكى الذى يتوسّط براهما وشيفه . وفشنو وشيفه إلهان مهجنان يتكون كل منهما من عناصر متعدّدة المصادر ، ويضمّان فيما بينهما معظم النحل الهندوكية المتنازعة التى تدور حولهما وحول زوجتيهما وأبنائهما والشخص المرتبطة بهما . ويؤمن أتباع كل إله منهما أن إلهه هو الإله الأعلى الخالق الحافظ الواقى المدمر ، ثم باعث الحياة والخلق من جديد بينما الإله الآخر أدنى مرتبة . وكان لفشنو شأن معظم الآلهة الهندية العديد من الأسماء التى تقرب من الألف ، وزوجته هى لا كشمى إلهة الحظ وربّة الجمال والثراء . ويصوّر فشنو بشعره معقوصاً بينما يحمل صولجاناً ومحارة وقرصاً وزهرة لوتس فى كل يد من أيديه الأربع التى ذبح بها العديد من المخلوقات الوحشية ، كما يصوّر عادة داكل اللون ، ويُعبد إما مباشرة بوصفه فشنو أو وهو متقمّص أحد تجسّداته مثل رامه وكريشنه وبوذا ، وهى الأكثر شيوعاً . وثمة العديد من عقائد الإنجذاب الروحى ترتبط بفشنو وخاصة فى هيئته ككريشنه الذى قد تتجلّى فى طقوس عبادته بعض الشعائر المأجنة .

وكريشنه هو التجسيد الثامن والأهم من بين تجسّدات فشنو فى العقيدة الهندوكية ، وهو كما جاء فى نشيد البهاجاوات فيتا [نشيد الربّ أو المبارك ، وهو الفصل الرابع عشر من ملحمة مهابهاراته] هو الذى قاد مركبة أرجونا بطل الملحمة وإن لم يشاركه القتال أثناء الحرب التى نشبت بين أبناء پاندو الذين يتّمسّ إليهم أرجونا والذين اكتفى كريشنه بشدّ أزرهم معنوياً وحضهم على مواصلة القتال وبين أبناء كورو . ويُمثّل كريشنه أيضاً بوصفه المعلم الروحانى الذى يزيح الستار عن عقيدة العشق الإلهى ، وهو فى الأساطير الشعبية ربّ الإخصاب الأثير لدى رعاة الماشية وحالبات البقر Gopis . ولقد زوّدت مغامراته منذ مولده حتى مغادرته الأرض مصورى المنمنمات الهند بحصيلة لا حصر لها من الموضوعات التى تشدّ اهتمام الناس . وعندما لا يؤدى كريشنه دور المنقذ والمخلص يتقمّص شخصية تتحلّى بأجمل ما يتمتع به البشر من صفات ، فيبدو فى دور صديق الأهالى يشاركونهم أفراحهم وأتراحهم ، ويرافق الرعاة وحالبات البقر فى غدوهم ورواحهم ويستحم معهم فى النهر ، ويقود الأبقار إلى حظائرهما عند الغسق وهو ينفخ فى مزماره .

على أن أعمال كريشنه لا تدعو كلها الى الإعجاب ، فهو يسرق اللبن في طفولته ، ويخطف ثياب حالبات البقر في شبابه وهنّ يستحمن في النهر ، ثم يرتقى شجرة عالية كي يمتع بصره بمشهدهن ، كما يضاجع الزوجات في غيبة أزواجهن . وكان يُضمر عاطفة جارفة لحالبة بقر تدعى « رادها » فكانت علاقة رومانسية غريبة بالنسبة للهنود الذين اعتادوا عقد قران أبنائهم وبناتهم سلفاً منذ طفولتهم حيث لم يكن الغرام عنصراً أساسياً من عناصر الزواج ، وهو ما أذاع شعبية عشق كريشنه لرادها . وعلى حين كان كريشنه إلهاً كانت رادها بشراً فانياً ، ومن ثم كان الناس ينظرون الى هذه العلاقة نظرة ذات معنى جليل بوصف رادها هي الروح الساعية في ظلام الحياة الى الاتحاد بالله ، وبهذه النظرة أفلت كريشنه من وصمة الزنا . ويمكن لمشاهد المنمنمات الهندية أن يميّز صورة كريشنه على الفور ، فهو يرتدى ثياب الأمراء ، ويعتمر بتاج ذي خمسة نتوءات مزين بريش الطاووس ، ويأتمر بمئزر ذهبي يلتفّ حول خصره ، ويحمل بيده مصفارا أو عصا ، ويأخذ جلده اللون الأزرق ، ومردّ ذلك إما لأنه وُلد من شعرة سوداء واحدة من شعر الإله فشنو أو أنه وُلد من السماء .

ورامه هو التجسيد السادس للإله فشنو الذي تضمّنت ملحمة الرامايانه قصة حياته ، وهو الابن الأكبر لداشراته ملك أيودھيا في شمال الهند الذي رأى عندما تقدّم به العمر أن يعهد بالعرش الى ابنه رامه ، غير أن زوجته الثانية اعترضت على ذلك مذكرة زوجها بوعده سابق أن يجعل من ابنها هي ولياً للعهد ، فراجع وقضى بنفى رامه أربعة عشر عاما . فقصد رامه وزوجته سيتا وشقيقه الأكبر لاکشمان إحدى الغابات ليعيش بين النساك ويقضى وقته في إقامة الشعائر الدينية ، الأمر الذي أغضب رافته ملك سيلان الوحشي فتسلل الى الغابة متنكراً واختطف سيتا . غير أن رامه بمعاونة سوجريفة ملك القروذ غزا سيلان وقتل رافته ثم عاد الى عاصمة بلاده حيث توجّج ملكا وسط هتاف رعاياه ، وكانت فترة حكمه عهداً ذهبياً اتسم بالرخاء المادي والروحي .

وشيفه هو الإله الثالث في الثالوث الهندوكي بعد براهما وفشنو ، وعقيدة شيفه هي أشد العقائد شيوعاً في الهندوكية الحديثة . ويعنى اسم شيفه في السنسكريتية الميمون أو المبشر ، وكان في مبدأ الأمر الممثل الإلهي للطبيعة البدائية الشائكة المحفوفة بالمخاطر ، أهله طبيعته للانبطاح الى مظاهر جزئية يُمثّل كل واحد منها صفة من صفاته ، فضلاً عن قدرته على استعارة القوى الإلهية والشيطنية من الآلهة الأخرى . وهو يجسّد خصائص التدمير وإعادة الخلق وإن كان الشائع أن يُنظر إليه بوصفه الإله المدمر . ويضعه أتباعه في مرتبة الإله الأول في الثالوث الإلهي . ويمثّل بالنسبة إليهم الزمن والعدالة والمياه والشمس والخالق والهادم . ويصوّر ممثلياً ثوراً أبيض ليرمز للعدل والبعث ، كما يصوّر بوجوه خمسة وعيون ثلاث نعلو إحداها جبينه ليرمز إلى ما يتمتع به من قوى الفكر والتأمل ، ويبدن أربع أو ثمان أو عشر ، وبهلال وسط جبهته . ويصوّر عنقه أزرق داكناً وشعره مُحمرّاً مضفوراً في خصلة فوق رأسه وكأنه قرن يطلّ من هامته ، ويلفّ عنقه بإكليل من الجماليم البشرية وبتعبان . ويحمل صاعقة تتوجّها جمجمة ورأساً أو رأسين آدميين . وغالباً ما يصوّر شيفه وقد التفت حول جسده الأفاعي رمز الخلود . وشيئا فشيئا ارتقى الى مصاف الآلهة الجليلة المسيطرة على شئون البشر . وشيفه نموذج للإله الذي يجمع بين نقيضين وإن كانا متكاملين : فهو مُرعب ولطيف ، وهو خالق وهادم ، وهو ساكن الى الأبد ولا يكفّ عن الحركة ، وهو ما يجعله إلهاً يجيش بالمفارقة مترفعاً على البشر ، يحتفظ بجلال خفيّ . ومع أن الفلاسفة البراهمة لا يفتأون يُشيرون الى زهده وتنسّكه فإن القائمين على شعائره وطقوسه يلحّون على قدراته الجنسية ، وهما النقيضان المجتمعان في

شخصيته . فهو يهجر زهده وتنسكه ليتزوج من پارفاتى ، ولكنه يعود الى نسكه أحيانا ، فتتحول زوجته الى ناسكة عندما يتفرغ لنسكه والى عاشقة عندما يرتد شيفه الى بهيمته .

وعلى حين كانت الحسية تجرى مع كريشنة وسط الرعاة وحالبات البقر أخذت مع شيفه مظهرها غامضا ، وهو ما دفع أتباعه المتحمسين الى أن يروا فيه تحقيقا لصفتي الناسك ورب الدار ، وبذلك كان زواجه من پارفاتى نموذجا للحب الزوجى « والنموذج الأسمى » للزواج البشرى الذى يُضفى القداسة على قوى الإخصاب والإنجاب . وكان شيفه راعى الراقصين والراقصات « نتراجه » ، ولاغرو فهو مبتكر الإيقاع الكونى الخالد . ولشيفه ما يُنِيف على ألف اسم ، كما يطلق على زوجته أسماء عدة فى أنحاء الهند .

والجانية عقيدة من العقائد التى نشأت بالهند واستقرت بها ولم تتجاوز حدودها ، هدفها الأسمى أن تحقق للإنسان أرفع مراتب الكمال ، إذ كانت تؤمن بأنه كان أطهر ما يكون عند ولادته متحررا من أغلال الحياة التى تقيده دون أن يأبه بالمصير المحتوم . والكلمة تعنى المنتصر أو القاهر ، كما تعنى التحرر من قيود الحياة التى يقع عليها حس الإنسان . ولا ترى الجانية ضرورة فى الاعتراف بكائن أول أعلى مرتبة من الإنسان الكامل ، ولهذا يعدها بعض علماء الأديان من العقائد التى تذهب الى الإلحاد . وتمثل روحها الفريدة التى تتميز بها فى إيمانها بالتراحم بين الكائنات سواسية حتى أدناها شأنًا ، ومن أجل هذا كانت عقيدة حب وتراحم . ومع أن الجانية كانت تأخذ بالرأى القائل بتناسخ الأرواح إلا أنها كانت تؤمن بأن للإنسان روحا لا صلة بينها وبين روح الكون بل تبقى خالدة قائمة بذاتها . وليست هذه حالا خاصة بالإنسان وحده بل هى تعم الحيوان والنبات أيضا . ومما كان يُحرّم على الجاني أن يعبث أو يقضى على كائن ما ، حيوانا كان أم نباتا أم جمادا ، كما كان محرما عليه أن يطعم لحما . وكان الرهبان منهم يتشدّدون على أنفسهم فيضعون على أفواههم وأنوفهم ما يشبه الكمامة لتحول دون أن يدخلها كائن حى عند التنفس فيموت .

وتبنى تعاليم البوذية على مبدأ ضبط النفس الذى تسانده أسس أربعة : أولها أن الوجود لا ينفك عن حزن وأسى ، فالحياة بصورها المختلفة لا تكن بين طياتها غير ما هو مؤلم مُضن . وثانيها ، إن ما يجرّ الى الحزن والأسى هو ما رُكِب فى الإنسان من شهوة . وثالثها ، إنه لا سبيل الى تحرر الإنسان من امتلاك شهوته له إلا بالقضاء على هذه الشهوة . ورابعها ، لا يتأتى هذا إلا إذا نهج فى حياته السبيل ذات العناصر الثمانية ، وهى العقائد السليمة والأغراض النبيلة والقول الحسن والعمل الصالح وانتهاج نهج شريف فى الحصول على عيشه والّا يتراخى فى بذل الجهد الواجب والانهماك فى عمله دون نظر الى ما سيجرّ إليه هذا العمل ، ثم صفاء الروح بالتبتل الروحانى . ولم يترك بوذا تعاليم محدّدة للقيام بالشعائر الدينية كما لم يخصّ دعاة بعينهم لنشر دعوته ، فلقد كان أتباعه جميعا فئة واحدة يترسمون خطاه وينشرون مبادئه ويعيشون كابحين لشهواتهم ضابطين لأنفسهم دون التورط فى عذاب بدنى كما فعل البراهمة ، ولكنهم كانوا الى هذا يهجرون ملاذ الحياة وينزلون عما يمتلكون ، ويعدّون بوذا الأكبر نمطا بذاته من الكمال الأمثل لا أسطورة أملاها الخيال . وبهذا الجانب المشرق من حياة بوذا كان إعجاب أصحاب المذاهب الدينية الأخرى ، فإذا الهندوكية الحديثة تعدّه مع الأخيار .

ويعنى لقب بوذا الحكيم أو المستنير لُقّب به الأمير سيدهارته أو جوتامة أى البعيد النظر ، وكان وليّ عهد لملك من ملوك إقليم نيبال بالهند ، هجر زوجته وابنه وقصره ليطلب الحكمة عند حكيمين

من البراهمة ، ولكنه ما لبث أن تكشف أن الحكمة لا تكون وسيلتها رياضة الأبدان بل رياضة الأرواح ، فهجر هذين الحكيمين وانتحى غابة فى بلاد البنغال باحثا عن وسيلة أخرى لبلوغ هدفه فتبينها فى إذلال الذات فأخذ نفسه بحياة أقسى ما تكون وحرم نفسه ملاذها واعتزل الناس عزلة تامة شاعت بين قومه ، وبقي على هذه الحال أعواما ستة كاد يُشرف معها على الهلاك ، فعرف أن الزهد القاسى كاد يُفضى به إلى الموت ولم يبلغ به الحقيقة التى ينشدها ، فأخذ يطوف فى الأرض وانتهى إلى غابة أخرى فى ليلة مُقَمرة ، فجلس فى ظل شجرة تين تسمى شجرة بُو [أو تين المعابد أو الأثاب] جلسة ثابتة اتخذها لنفسه ، تاركا لروحه العنان تجول كما تشاء ، عازما على ألا يتحول عن جلسته وإن أطبقت عليه السماء إلى أن يبلغ ما يريد من حكمة ومعرفة ، وما إن انبثق الفجر حتى أحاط علما بكل ما يريد . وعندها بلغ الفناء البدنى والصفاء الروحى « نيرفانه » لا بالرياضة البدنية المبنية على عذاب الجسم ، ولكن بانطلاقة النفس بحثا عن الفضائل الذاتية ، وبهذا أدرك أن الكائنات جميعا إلى تحوّل . ومن المعروف أن البوذية الأولى لا تدين بالوهمية ، فليس للإله عندها وجود ولا عدم .

وثمة العديد من الملاحم الهندية العامة والنصوص الدينية والأدعية والترانيل المقدسة قد صوّرها الفنانون الهنود على مرّ العصر أسوق من بينها ملحمة المهابهاراته وملحمة الرامايانه والبهاجاوات جيتا والبهاجاوات پورانا والجيتا جوفيندا .

وملحمة « المهابهاراته » أو « الهند الكبرى » تتناول الحديث عن شعب « بهاراته » أى الهند ، وتعدّ أحد أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتسجّل أحداث ما ينيف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق . م . وهى أطول الأعمال فى تاريخ الأدب ، وتتكوّن من مائة ألف بيت موزعة فى ١٨ كتابا ، ومن ثمّ فهى أربعة أضعاف ملحمة الرامايانه الهندية وأطول من ملحمتى الإلياذة والأوديسيا مجتمعين ثمانى مرات . وتزخر الملحمة بالأشعار الدينية والفصول التعليمية ، وتدور حول الحرب القبلية بين أبناء پاندو الخمسة المعروفين باسم الهاندافاس وأبناء كورو المعروفين باسم الكورافاس ، وذلك للسيطرة على مملكة كورو كيشترا ، وأغلب الظن أنها لا تستند إلى حقائق تاريخية . وكان البطل أرجونا أحد الأخوة الهاندافاس الخمسة قد راود نفسه فى أن ينسحب من موقعه فى المعركة ورأى أن يقدم نفسه لخصمه فداء لجندله ، وعندها لاهه الإله كريشنة ونصحه أن يمضى فى سبيله عامر القلب بالإيمان بالله مهما كانت النتيجة ، فارتضى أرجونا رأى كريشنة ومضى يواصل القتال . ولقد كان لتضمين الملحمة بالموضوعات الدينية والأخلاقية والسياسية ما جعل منها موسوعة خصبة للمعلومات عن الحضارة الهندية ، وأهم مصدر يكشف عن المثل العليا الهندوكية فى مقابل الثقافات الفيدية والبراهمانية . ولقد ذاع صيت الكتاب الرابع عشر من ملحمة مهابهاراته لاشتماله على النصّ الشهير المعروف باسم « بهاجاوات جيتا » أى أنشودة الربّ الذى ترجم إلى معظم لغات العالم ويُنشده الإله كريشنة ، وينتظم عناصر الإيمان بوحدانية الله خالق الكون ومواعظ أخلاقية ترقى بالإنسان إلى خلود النفس فى عالم سام يفضل عالما الحالى . ولجلال هذه الأناشيد القدسية عرضت لها الكتب قديما ولا تزال بالشرح والتعقيب ، كما عُنى بها مصوِّرو الهند فإذا هم يصوِّرون ما جاء بها من أحداث فى مواقع مختلفة .

وتشكّل ملحمة « الرامايانه » مع ملحمة مهابهاراته - كما أسلفت - أعظم ملحمتين سنسكريتيتين فى تاريخ الهند القديم ، وتروى مغامرات رامة الصياد الذى تجسّد فيه الإله فشور ربّ الخلق وراعى

البشر ، فصارع مخلوقاً وحشياً كان قد اختطف زوجته سيتا وجسها بقلعته فى لانكا [سيلان] كما قدمت ، واستطاع رامي بعون الآلهة وشقيقه لاکشمان والألوف المؤلفة من القروء والدبية استعادة زوجته سيتا والقضاء على المخلوق الوحشى وجنده . وتنظم الملحمة ٤٨٠٠٠ بيت تضمها أجزاء سبعة ، وتزخر بروائع التشبيه والحكايات الخيالية الى جانب الزخارف التنميقية المألوفة فى الشعر الكلاسيكى . وكان فالميكى مؤلف هذه الملحمة فى مستهل حياته قاطع طريق ثم تحول الى راهب من فرط ما كان يردد اسم رامي على لسانه . وليست هذه الملحمة ضرباً من الخيال بل هى تقوم على سيرة رامي التى كانت على ألسنة الناس وقت تأليفها ، ومن ثم كان تأثير هذه الملحمة على الثقافة الهندية بلا ضريب ، إذ كانت تواكب بأحداثها العقلية الهندوكية . وقد ترجمت الى أغلب اللغات المحلية فى الهند ، وتغنى بها الشعراء المتجولون فى المناسبات الدينية . كما كانت مغامرات رامي أحد المصادر التى استقت منها مدرسة راجپوت للتصوير موضوعاتها المصورة . كذلك استمد أغلب المؤلفين المسرحيين والشعراء الهنود موضوعاتهم من ملحمة رامايانه .

وكان لأناشيد « بهاجاوات پورانا » فى العقيدة الفشنوية أثر أى أثر على ترسيخ « العشق الإلهى » bhakta الذى هو خلوص النفس فى صلتها بالإله خلوصاً لا شائبة فيه . وجوهر البهاجاوات پورانا هو حياة كريشنه طفلاً وشاباً وهو ما يقوم النص بغرس الورع والخشية له فى النفوس . وقد فاض الشاعر چاياديف فى شعره بذكر حالبات البقر اللاتى عشقن كريشنه عشقا نسين فيه أنفسهن وأنكرن ذواتهن إنكاراً بدا بعد فى العقيدة الفشنوية وكأنه رمز لتوق الأرواح الى الله . ويعد العابدون لكريشنه عبثه وتوليه برادها وبحالبات البقر انطلاقاً الى تحقيق ألوهيته ، وذلك أن جوهر البهاجاوات پورانا يذهب إلى أن حب المحبوب حباً مشبوحاً يستحيل معه النبضات الجنسية حماسة دينية فياضة ، وبهذا يكون قد سما بمعنى الشبق الذى كان قديماً مجنوناً وتهتكاً الى أن غدا تعبداً روحياً .

وتعد الجيتا جوفيندا [أى أغانى كريشنه ، فجوفيندا اسم آخر لكريشنه] عند المؤمنين بالعقيدة الفشنوية تفسيراً لها ، هذا إلى أنها ديوان شعرى له سحره الحسى والغنائى ، فترى ناظمها الشاعر چاياديف قد عرض فى أغانيه هذه أدباً جنسياً له متعته وجاذبيته ، كما ضمن أشعاره ألواناً من الصور المجازية تثير العواطف وتحرك الوجدان . وكانت أغانى الجوفيندا يُرقص على أنغامها فى كل المعابد الفشنوية شمالاً وجنوباً . ومع انتشار الفشنوية فى إقليم جوجرات وتلال الپنجاب بدأ أثر الجيتا جوفيندا يبدو جلياً فى فن التصوير . ومع النصف الثانى من القرن الخامس عشر زادت عناية فناني غرب الهند بها . وحوالى عام ١٥٥٠ بدأ تصوير موضوعات الجيتا جوفيندا يعم شمال الهند ، فإذا الألوان الدفافة النابضة والرسمات المعبرة والمناظر الطبيعية الخلابة ، إذا هذا كله يشيع وأضححت هذه الصور أنموذجاً لما جاء بعد من صور الجيتا جوفيندا ، كذلك لم تغب صور الجيتا جوفيندا عن مدرسة التصوير المغولى فى الهند منذ عام ١٦٠٠ كما سنرى ، كما غدت خلال القرن السابع عشر ذات شأن كبير فى مراكز التصوير المختلفة فى كل من راجستان وجوجرات ، غير أنه مما لا شك فيه أن الأسلوب اختلف باختلاف الموقع والبيئة ، ولكنها كانت جميعاً تخضع لإبراز العشق المحموم بين كريشنه ورادها . وفى النصف الأول من القرن الثامن عشر ظهرت صور عدة للجيتا جوفيندا فى مدرسة باشوهلى للتصوير الپاهارى ، وكانت أروع الصور إفصاحاً عن التعبير الفنى هى صور مدرسة كانجرا التى ظهرت ضمن التصوير الراجپوتى .

التصوير الهندي

يقدم لنا فن التصوير الهندي بخطوطه وألوانه الساحرة ملحمة أسرة تنتظم حياة الشعب الهندي الدينية والاجتماعية والثقافية . والحديث عن التصوير الهندي لا يُعدّ خروجاً على ما يتضمّنه هذا الكتاب ، بل هو وثيق الصلة به كما سيتبيّن في ثناياه .

ولقد كُشِفَ عن أقدم التّصاوير الهندية على جدران الكهوف شماليّ الهند ، وهي تصوّر بالمغرة الحمراء قنص الحيوان ، وتشبه إلى حدّ بعيد مثيلاتها في كهوف العصر الحجري القديم بإسبانيا . ومن المؤكّد أنه قد نشأت في حوض نهر السند شماليّ غرب الهند حضارة مزدهرة حوالي عام ٢٧٥٠ ق . م تركت تماثيل مجسّمة وعدداً من الفخاريات المصوّرة التي تؤكّد الزعم بأنه ثمة ضروب أخرى من التصوير قد أنجزت فوق أسطح هشة لم يُكتب لها البقاء ، وهو ما تؤيّدّه الصيغ النباتية والحيوانية والهندسية المرسومة على أسطح الفخاريات التي اكتشفت في هارابا وموهنجودارو وتشانهودارو . وليس ثمة نماذج مصوّرة تدل على العبقة التي نشأت فيها العقائد الهندوكية المتنوّعة ، غير أنه حين ظهرت العقيدتان المتنازعتان الجاينية والبوذية أصبحتا مصدرى إلهام لبعض المصوِّرات الهندية العظّمة ؛ فعلى جدران المعابد والأديرة والكهوف في أجاتتا (لوحة ١) وباغ وإلّورا وهندوبور وغيرها ، وكذا في القلاع والقصور الملكية في راجستان ووادي كانجرا - كولو اكتشفت مصوِّرات جدارية بوذية يرجع أقدمها إلى القرن الثاني ق . م ، أكثر موضوعاتها مستمد من قصص بوذا وسيرته ، وهو ما أتاح للفنانين تصوير موضوعات الحياة اليومية الهندية ، ومن ثم كانت مشاهد حياة بوذا التاريخية والأسطورية تكشف بحق عن عادات الهند وأعرافها .

وبالرغم من أن التصوير الهندي لم يعرف البُعد الثالث استطاع الفنانون بالاستخدام الحاذق للألوان الفاتحة في أمامية الصورة والألوان القاتمة في خلفيتها توفير قدر من التجسيم لشخصهم بعد أن درسوا بعناية شديدة كل وضعة من الوضعات ، فبدت الشخص تنبض بالحياة والنشاط .

ومع نهاية القرن السابع مالبثت الهندوكية أن باتت من جديد العقيدة الشائعة شماليّ الهند . وما تزال المصوِّرات الجدارية من القرن السادس والتي تعدّ أقدم المصوِّرات الهندوكية تهتدى بتقاليد مصوِّرات أجاتتا على الرغم من أن موضوعاتها تدور حول الإله الهندوكي فشنو ، كما زُخرفت الكهوف الجاينية من القرن السابع بالمصوِّرات . وثمة لوحات جدارية بوذية مصوّرة من القرن الخامس ما تزال في سرنديب [سيلان] ، وتحفظ المعابد الكهفية في إلّورا بأجمل المصوِّرات الهندوكية الجدارية

من العصور الوسطى ، حيث تنطوى زخارف السقف على لوحات من حقبتي ، تحمل الحقبة المبكرة منها خلال القرن الثامن سمات تقاليد أجاتا ، على حين تجلّت في لوحات الحقبة التالية في القرن التاسع مظاهر الأسلوب الجديد المتطوّر ، حيث تُرهِص قسماته البارزة بأسلوب رسم مدرسة جوجرات [كجرات] غربي الهند ، وحيث ازدهرت مدرسة لترقين المخطوطات من القرن الثالث عشر حتى القرن السابع عشر . وكان الفنانون قد بدأوا بتسجيل منمنماتهم على صفحات من سعفات النخيل ، ولكن ما لبث الورق أن وفد من فارس ليحل محل هذه السعفات في صناعة الكتب ، غير أن النماذج المبكرة التي حفظها الزمن من المنمنمات الهندية المصوّرة لا نلتقى بها إلا بدءاً من القرن العاشر ، وهي تصاوير إيضاحية صغيرة للكتب الجاينية غربي الهند ولبعض النصوص الشهيرة في بيهار والبنغال .

ويضم فن التصوير الهندى مدارس شتى أولها بالا Pala التى جاءت منمنماتها على غرار تقاليد التصوير الجدارى في أجاتا ، حيث ترسم الخطوط المحوّطة^(٣) للأشكال ثم تُشَبَّع بالألوان ، ثم تجيء الخطوط المحوّطة النهائية بدرجات لونية أعمق من ألوان الأشكال . وتقتصر الخطة اللونية على ألوان محدودة ، كما يتميز التكوين الفنى بالبساطة والتناسق وتغليب النزعة الطبيعية . على أن مدرسة ترقين المخطوطات قد توارت مع الفتح الإسلامى لبهار والبنغال فى مطلع القرن الثالث عشر ، وإن استمرت فى مواصلة نهجها فى نيبال حيث لجأ العديد من الفنانين . كذلك نجد ثمة مخطوطات بوذية مصوّرة على سعفات النخيل ولبّ شجر البتولا فى كشمير .

وظلّت سعفات النخيل مستخدمة فى مخطوطات مدرسة أوريسا شرقى الهند حتى القرن التاسع عشر فى الوقت الذى غدت فيه أثراً من آثار الماضى فى بقية أنحاء الهند . وكانت الخطوط المحوّطة للأشكال فى مصوّرات أوريسا فوق سعف النخيل تُرسم بحزوز أو ثقوب ، ثم يُمرّر فوقها الجبر الأسود وتُشَبَّع بالألوان .

أما المدرسة الهندية الغربية فى جوجرات [كجرات] التى يُطلق عليها أحياناً اسم المدرسة الجاينية أو مدرسة أبرابرامزا ، فقد ازدهرت فى جوجرات وراجستان وبضع مراكز فنية أخرى ابتداء من القرن الحادى عشر إلى السابع عشر . وجميع مخطوطات هذه المدرسة جاينية تتناول موضوعاتها المصوّرة النصوص الدينية الجاينية ، وفى مرحلة متأخرة تناولت بالمثل تصوير الموضوعات الدينية البراهمانية ، وقد زُينت جميعها بصور تميّزت بألوانها الزاهية بعد أن استخدم الذهب واللآزورد بسخاء . على أن السّمة اللافتة لهذه المدرسة هى رسم الشخوص فى وضعه ثلاثية الأرباع وقد جحظت العيون من الوجوه ذات الأنف البارز والذقن الجليّة ، وينبض أسلوبها بالتحوير الشديد والحيوية الفطرية .

والتصوير الهندى هو قبل كل شىء فن الخطوط المحوّطة الخلابة ، ويختلف عن التصوير الأوروبى الذى يعتمد على الكتل والنسب السّوية . وإن كان التصوير الهندى يعوزه الفهم الصحيح للبنية التشريحية فى الإنسان وكذا قواعد المنظور وإدراكه للمناظر الطبيعية على حقيقتها ، فلقد عوّض هذا كله بخطوطه المعبرة والمهارة فى تناغم الألوان وشيوع العاطفة الحادة فى مصوّراته . وإذا كان

(٣) الخطوط المحوّطة أو الحدود الخارجية هى ما يحيط بجسم أو مساحة ما من حدود تكون فاصلة بين أى منها وبين الفراغ رسماً وتصويراً سواء كانت فواصل خطية أم فوارق لونية [م . م . م . ث]

المصوِّرون الأوروبيون يُعَنون بجمال جسم الإنسان ، والصينيون يُعَنون بالطبيعة ومناظرها الأخاذة ، والفرس يُعَنون بالزخرفة وتعظيم ملوكهم وأبطالهم ، فإن الفنانين الهنود كانوا يُعَنون بتصوير كل ما يتصل بموضوع الحب الذى به حُفِظ الجنس البشرى .

وثمة صورة فى مخطوطه « الجيتا جوفندا » من مدرسة جوجرات تمثل « رادها » وقد أرسلت فتاة لها تستميل كريشنه بعد أن علمت أنه يغازل غيرها (لوحة ٢) . والمشهد داخل غيضة بها شجرات ثلاث بها تحوير واضح وتملاً أغصانها الأفق الوردى ، ومن حولها تحوُّم نحلات . ويتكون المشهد من أربعة صفوف رأسية تفصل كل شجرة بين صف وصف إيماء لأحداث القصيدة . فنرى إلى اليسار الفتاة المُرسلة وهى تعود إلى رادها من عند كريشنه ، ثم نرى الفتاة نفسها تتحدَّث إلى كريشنه ، ونراها ثالثة وهى تعود إلى رادها ، ثم نراها أخيراً تتحدَّث إلى كريشنه . وقد استخدم المصوِّر اللون الأصفر لبشرة المرأتين والأزرق لبشرة كريشنه ، كما نراه قد صوِّر الأنوف كلها بارزة مُدْبِية والذقون مثنية والأثداء مكورة والصدور بارزة ، وهذا كله يشير إلى ما كانت عليه جوجرات من تقاليد فنية ، كما يشير إلى ما كان فى القرن الخامس عشر من تكلف ملحوظ .

وكان يتولى إعداد كل مخطوطه ناسخ يترك وهو ينسخ فراغاً للصور الموضحة للنص ، ومصوِّر يلى عمله بعد أن يفرغ الناسخ من مُهمته . وكانت كل مخطوطة تُصان بين لوحين من الخشب قد تُرسم عليهما بعض المشاهد الجذابة . وكان الموسرون من التجار يرعون شئون هذه المدرسة من إنفاق على تلك المخطوطات لتقدُّم بعدُ إلى الحكماء ورجال الدين بغية نوال رضاهم .

أما عن مدرسة التصوير المغولية بالهند فسنبصِّص لها صفحات هذا الكتاب كلها .

ومع النصف الثانى من القرن السادس عشر جدَّ أسلوب متميز من التصوير فى بلاط السلاطين فى الدكن [Dakshin ومعناها الجنوب] ، ولكل بلاط خصائصه ، سُميَّ أسلوب المدرسة الدكنية الذى جاء شبيهاً بأسلوب مدرسة الامبراطور أكبر المغولى ، فجمع بين النزعة التكلفية الفارسية والتقنيات القومية غربي الهند والصور الجدارية جنوبى الهند .

وتتميز المرحلة الأولى من مراحل المدرسة الدكنية Deccani school بالجلال والهيبة وثرأ الألوان وبراعة الرسامة واستطالة الأشكال ورسم طيات الثياب على هيئة الدوامات ، وكثيراً ما كانت الخلفيات تمتلئ بالأعشاب المتكاثفة وبالزهور اليانعة وبالأشجار الباسقة بأسلوب تغلب عليه النزعة الشكلية^(٤) .

وفى المرحلة الأخيرة للمدرسة الدكنية غلب عليها أثر الفن المغولى الذى نفذ إلى البلاطات الدكنية نتيجة لانتشار سلطان المغول ، وأصبحت هذه المدرسة الدكنية فرعاً من فروع المدرسة المغولية ، وكان يجرى إعداد صورها فى بلاطات حيدر أباد وكورنول وشورابور ، وتتناول المشاهد الخاصة بالقصر والبلاط والصور الإيضاحية للمخطوطات والراجة مالا [الأكاليل الموسيقية] . ويعنى مصطلح « الراجة مالا » السنسكريتى معانى عدَّة ، أعمقها تلك العلاقة العضوية

(٤) النزعة الشكلية هى نزعة تنادى بتغليب الشكل والقيم الجمالية على ما فى العمل الفنى من فكر وخيال وشعور ، وتبشِّر بنظرية الفن للفن ، وهى النقيض الذى يتحدَّى نظرية « المحاكاة » فى شتى المناحي ، فهى ترى أن الفن السوى مُنبَت الصلة بالأفعال والموضوعات التى تشكل تجاربنا المألوفة . ذلك أن الفن عالم قائم بذاته ، وهو غير مُطالب بتسجيل مجريات الحياة أو الأخذ عنها ، فلا معدى عن أن يكون مستقلاً مكتفياً بذاته [٠٣ . ٠٣ . ٠٣ ث]



لوحة ١ تصاویر جدارية بكهوف أچاننا .

अथागतामाधवमंतरेणमखीभियंवीक्ष्यविषादमूको। वसंतरागे। स्मरममशेदितविरचितवे
विशंकमानारमितंकयापिजनार्दनंदृष्टवदेतदाद॥२॥ गलितकुसुमदलविलुलितकेशा।



▲ لوحة ٢ كتاب جيتा جوئندا . مدرسة جوچارات ١٦٠٠ .
رادھا تشك في وفاء كريشنه بعد أن علمت أنه يغازل غيرها .
بومباي .

بين النغم وتآلفاته في تكوين موسيقى واحد في إطار أحد المقامات ، وبهذا تكون « الراجة مالا » نظاماً موسيقياً متكاملًا تتميز فيه كل وحدة من وحداته بتصوير منظور يرتبط بها وحدها حيث تكون ثمة مقابلة عضوية بين اللون والنغم . وهناك ستة وثلاثون مقاماً موسيقياً هندياً تؤدي دوراً هاماً في التصوير والشعر ، إذ أن هذه الفنون الثلاثة لا ينفصل أحدها عن الآخر ، وفي اجتماعها معاً مُتعة أكيدة ، ويتكوّن المقام في الموسيقى من عدد من النغمات ، ومنه ينشأ اللحن الذي يختلف أثره في آذان المستمعين بعضهم عن البعض الآخر . ويأتي المصورون ليُحيلوا هذه الموسيقى المسموعة صوراً مجسّمة تمثل عواطف مختلفة مثل الرغبة واللهفة والارتياح والشك والغيرة والترقب إلى غير ذلك ، وهذا مثل ما يؤديه الشاعر بكلماته حين يُحيل الموسيقى عبارات مختلفة من الوجدانيات . والمقامات لونها : الراجة وهي المقامات المذكرة أي الخاصة بالذكور ، والراجيني وهي المقامات المؤنثة أي الخاصة بالإناث . وتهدف « الراجة مالا » إلى مسامرة نوازع الروح خلال ساعات اليوم المختلفة وفصول السنة ، إذ ثمة اختلاف بين ساعة وأخرى ، كما أنه ثمة اختلاف بين فصل وآخر ، وتأثير هذا وذاك على مزاج الإنسان وطبعه . ومن أجل هذا فإن « الراجة مالا » هي التي تهيء النفس لتقبل التباينات المختلفة ، عاطفية ومُناخية .

وهذه منمنمة دِكْنِيَة لراجيني مالا هي لوحة « رامة كالي راجيني » [وكالي هي ربة القوة] (لوحة ٣) نرى فيها العاشق وقد أطرح أرضاً بين قدمي معشوقته ذلة وخضوعاً تعبيراً منه عن ولعه المشبوب . وفي الركن الأعلى الأيسر للمنمنمة جمع من الحكماء وهم من يُسمّون « الجورو » Guru في وضعات من التأمل مختلفة ، وقد أخذ بعضهم يسبح بالمسبحة ، وأمامهم واحد من مُريديهم حليق الذقن وقد أطرح هو الآخر على الأرض أمام الجورو مثل ما فعل ذلك العاشق أمام معشوقته ؛ وكأن المصور أراد بالمجانسة بين فعل العاشق والمريد أن يُضفي على العشق صفة التعبّد ، كما كانت الحال بين كريشنة ورادها التي كانت الصلة بينهما تمزج بين الروحية والجسدية . ولما ما في هذه المنمنمة من رقة في الألوان تبدو الصورة وكأنها رسم ملوّن . وعلى الرغم من أن المصور قد أقحم على الصورة ما لا ضرورة له — كما فعل في تصويره للنهر وقد حلق فوق سطحه طير البط والفلامنجو ، ثم رسمه للمدينة ذات الأسوار — فإن المشاهد لا يحسّ لهذا الإقحام أثراً .

وكانت ثمة مدرسة للتصوير في الأقاليم الجنوبية من الهند كُتِب لها أن تزدهر خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في تانجور . وكان مما اختصت به خروجها شيئاً عن المألوف في تصوير الأشكال وكذا ترصيع المصورات بقطع من الزجاج الملوّن والأحجار شبه الكريمة ، وكانت تصاوير هذه المدرسة أكثرها تعبّر عن الأساطير الهندوكية .

وثمة مدرسة أخرى ظهرت شيئاً فشيئاً خلال القرن السادس عشر هي مدرسة التصوير الراجستانية^(٥) ، وكان لها طابع تصاوير غربي الهند ، فلم تكن في مراحلها الأولى تلتزم بالملامح

(٥) راجستان الآن هي ثانية ولايات الهند حجماً ، وهي إلى الشمال الغربي من شبه القارة الهندية تحدّها من الشمال ولاية البنجاب ومن الجنوب ولاية جوجرات (كجرات) وعاصمتها جايپور . وحين كُتِب الاستقلال للهند عام ١٩٤٨ انضمت إلى راجستان إمارات راجبوتية هندية من أهمها بيكانير وجايپور وكوتاه وأودايپور وتونك وجودپور وألوار وجيسليمير ، وكان الاسم الذي تسمّت به ولاية راجستان أولاً هو راجپوتانا ، وكان الراجپوت قد حلّوا بهذه المنطقة منذ القرن السابع ، واضطلّوا بمقاومة الغزو الإسلامي حتى القرن السادس عشر حين استقر الحكم المغولي بالهند . وتمتد الصحراء في جانب كبير من راجستان ، كما تقع في شرقها منطقة زراعية [م . م . م . ث]

الزاوية ولا بإظهار العينين معا بل تجتزئ بأقربهما ، ومن هنا مهت في رسم الوجه مجانية وفي إبراز الجدة في التصميم والألوان . ومع الربع الأخير من القرن السادس عشر ظهر أثر المدرسة المغولية جلياً . في تصاوير المدرسة الراجستانية مما أكسب تلك التصاوير روعة وجمالاً . وكانت لتلك الصلات المتبادلة بين الحكام المغول والراجاوات الراجستانيين أثر في إنعاش فن التصوير الراجستاني .

وقد ازدهرت المدرسة الراجستانية في الفترة ما بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر في منطقة شاسعة فسيحة . وكان كل بلاط راجستاني يضم نخبة من الفنانين ، ومن هنا تعددت أساليب الصور لكل بلاط أسلوبه . وكانت ميوار وبوندى وبيكانير وچودپور وكيشانجار وچايبور وكوتاه هي أهم المراكز الفنية الراجستانية . وقد تميز التصوير الراجستاني بأسلوبه الزخرفي الرمزي وبالحيوية ذات الطابع الفطري وبالتعبير المباشر . أما عما كان يمسّ المشاعر فقد عبّر عنه الفنان الراجستاني بوضعات إيحائية . وكانت ألوانه المستخدمة ساخنة زاهية تتضام معاً في انسجام باهر ، كما كانت تصاويره تدل على مهارة فائقة في تكويناتها الفنية ، وإن لم تكن تعتمد على « المنظور » الذي توحى به بين الفينة والفينة بقع من الألوان المختلفة . وأكثر ما تناول التصوير الراجستاني موضوعات تدور حول أسطورة الإله كريشنه وفق ما جاءت في الأدب الديني والملاحم والأغاني والمقامات الموسيقية ، وتصوير الأبطال والبطلات في وضعات تتفق ودرجات بطولتهم وما وهبوا من صفات بدنية وعقلية ومالهم من أمزجة وعواطف ، كما تناول المواسم والفصول وما يختص به كل موسم وفصل من مظاهر طبيعية لها أثرها في نفوس العشاق ، وكذا ما سلف من قصص غرامية — لا سيما قصة شيفه وپارثاني — وأخرى أسطورية ، وكذلك كل ما يتصل بالمعتقدات الدينية الهندوكية . على أن أهم ما تتصف به الصور الراجستانية ما كانت عليه الحياه الراجستانية بفروسياتها التي شاركت فيها العامة الخاصة والتغنى بمفاتيح نسائهم وما تفيض به قلوبهن من أحاسيس . ونسوق هنا أثر أسلوب التصوير المغولي على تصوير الأقاليم المجاورة وبخاصة التصوير الراجستاني الذي تحوّل من أسلوب إقليمي محلي إلى أسلوب أكثر عمومية وانتشاراً على نحو ما نرى في صورة من مخطوطة « بهاجاوات پورانا » ترجع إلى عام ١٥٤٠ تمثّل بالارامه الشقيق الأكبر لكريشنه وقد ركب فوق منكبي الوحش پرالامبه وأخذ يلطم رأس الوحش بيده ، ومن خلفيهما رجلان من أتباع كريشنه وقد حملا اثنين من أتباع بالارامه على كتفيهما بينما يقف كريشنه إلى اليمين في ظل شجرة غير بعيد عن هذا كله يرقب ما يجري (لوحة ٤) . ويتجلّى لنا أثر الأسلوب المغولي في صورة ترجع إلى عام ١٦٢٠ من مخطوطة « مادافانالا — كاماكاندالا » ، فنرى كاماكاندالا ترقب وصول مادافا في شرفة مرتفعة وبين يديها خادمتان وقد وصل مادافا إلى الباب الذي يقع أسفل الصورة من اليسار ، وبدأت درجات تنتهي إلى الشرفة . وثمة خادمة ثالثة تبدو وهي تهيم الفرائش في غرفة إلى اليمين من الطابق الأرضي (لوحة ٥) . وقد سُمّي هذا النوع من التصوير المتأثر بالأسلوب المغولي « بالأسلوب الراجستاني الشعبي » ، وكان أسلوباً انتقالياً ، أعنى أنه كان وسطاً بين الأسلوب المغولي وبين الأسلوب الراجستاني ، والراجح أن هذه المنمنمة قد تم تصويرها في ميوار .

وقد يبدو واضحاً كيف تأثرت هذه المدرسة الراجستانية بالتقاليد المغولية في التصوير حين نوازن بين منمنمتين من ميوار يرجع تاريخ أولاهما إلى عام ١٦٠٥ وثانيتها إلى عام ١٦٥٠ . فنرى في اللوحة الأولى (لوحة ٦) أميراً جالساً وقد أخذت سيدة تناوله مضغّة من ورق التنبول ووضع هويده على فخذه ، وثمة صبيّتان إلى اليسار في يد إحدهما منشّة لذّب الذباب . والثانية صورة من ديوان

الشعر المعروف باسم « إلى معشوقتي » Rasikapria حيث نرى سيدة تعانق صديقة لها وافدة على مدخل بيتها وقد أشارت بيدها تؤذن صديقتها بأن عشيقها على وشك الوصول . ونرى هذا العاشق إلى اليمين من الصورة وقد اختفى وراء شجرة موز الجنة ، وتبدو بشرته زرقاء زرقاء بشرة كريشنة ، وفي النصف الأعلى من الصورة ظهر قصر (لوحة ٧) . وهذه الصورة من عمل الفنان « صاحب الدين » . وتضم مخطوطة « رازى كاپريا » ديوان شعر هندوكى من نظم الشاعر كيشاف داس الذى يذكر فى ديوانه شتى مواقف العشاق رابطاً بينها وبين ما وقع من أحداث غرامية بين كريشنة ورادها .

وثمة منمنمة بديعة تنتمى إلى مدرسة ميوار من مخطوطة « بهاجاوات پورانا » (لوحة ٨) تمثل كريشنة وهويرفع جبل جوفاردان [اسم آخر لكريشنة] بطرف خنصره وقد وقف بوجهه الأزرق ومن ورائه خلفية فضية وقد ارتدى زياً مغولياً . وبدا الجبل بألوانه البنية والقرمزية وقد كسته النباتات ومن فوقه تنهمر المياه من سحب داكنة . وفوق هذه السحب الإله إندرا على فيله الأبيض إيراقتا وقد أشار بيديه للسحب كي تتحرك . وصور الفنان طاعة السحب لأمر إندرا بشخص ضموا أيديهم بعضها إلى بعض علامة التبجيل والإذعان . وعلى هذا الجبل ناسكان قد جلسا فى هدأة المتعب . وفى سفح الجبل وقف على جانبي كريشنة رعاة ومعهم مربيته ورائده ناندا بلحيته البيضاء ، ورفع بعض الرعاة عصيهم مشاركة منهم لكريشنة فى حمل الجبل . وأهم ما تتميز به هذه الصورة الراجستانية ألوانها المبدعة التى تبدو وكأنها طلاء الميناء .

ومن صور « الراجا مالا » تقدم مدرسة ميوار منمنمة راجه هندولا (لوحة ٩) حيث نرى هندولا العاشق على صورة الإله كريشنة يتأرجح ومحبوبته على الأرجوحة بينما تخفق طيور الكركى بأجنحتها على إيقاع هزات الأرجوحة ومن حولهما فتيات . والآلة الموسيقية المستخدمة فى هذه « الراجا مالا » هى آلة « الفينا » الوترية . وثمة ما يضيف على الصورة متعة وبهجة من سحب متموجة تقطر ماء وخضرة يانعة وطواويس فى ألوانها الزاهية وقرود وأزهار تشكل خلفية تتفق وهذا المشهد الغرامى .

وثمة صورة ناطقة من مخطوطة بهاجاوات پورانا (لوحة ١٠) تمثل كريشنة يقفز إلى الماء كى يغازل راغيات الماشية اللاتى أخذن يسبحن فى مياه النهر . وقد وفق الفنان فى إبراز مشاعر كريشنة ونشوة شبابه وبدت الأشجار وكأنها على طبيعتها . ويكاد لون ماء النهر الرمادى ، وكذا الخلفية البنية يطغيان على الصورة ، ومن ثم استخدم المصور ألواناً أربعة هى البرتقالى والأصفر والأخضر والأزرق لكى يبرز هذا اللون الرمادى وذاك اللون البنى . وهذه الصورة من آخر ما عُهد تصويراً لمدرسة ميوار فى القرن السابع عشر ، ولذا بدأ فيها شئ من الاضمحلال يتجلى فى الوجوه التى بدت أكبر مما ينبغى أن تكون عليه ، كما يلاحظ ما فى الرسم من قلة عناية . وعلى الرغم من ذلك فلقد بدا المنظر ساحراً وإن بدت الألوان تخالف شيئاً ما كانت عليه من نظرة وتألّق فيما سلف .

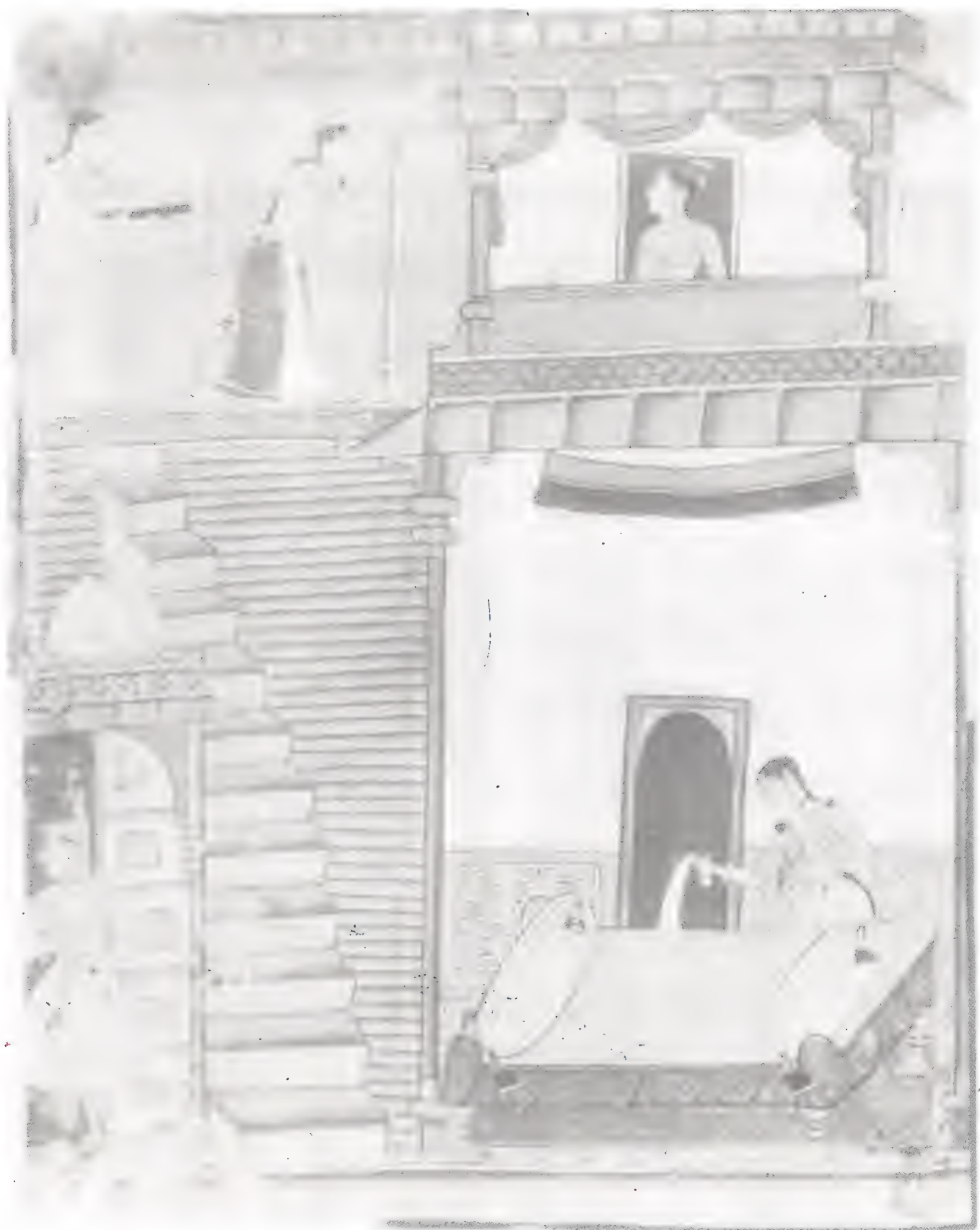
ويتميز الأسلوب الراجستانى بتنوّعه الشديد ، ويبدو هذا التنوّع واضحاً فى تصاوير الولايات الراجستانية التى يقرب بعضها من بعض جغرافياً ، ومردّ هذا إلى اعتزاز رعاة الفن من الحكام الراجستانيين كل بميوله دون أن يتأثر بأسلوب مجاور مهما اختلف مقامهم . فعلى حين عُنت بعض



لوحة ٣ رامه كالي راجيني : راجيني مالا . المدرسة الدكنية ١٧٤٠ .
حيدرآباد . متحف نلسون أتكنز بمدينة كانساس . ميسوري .



▲ لوحه ۴ : كتاب بهاجا گاتا يورانا . بالارامه شقيق كريشنه
يركب فوق منكبى الوحش پرالامبه . راجستان ۱۵۴۰ .



لوحة ٥ : مخطوطة مادافانا - كاما كاندالا : كاما كاندالا ترقب
وصول مادافا . مدرسة راجستان الشعبية . ميوار ١٦٢٠ .

पद्मसुगन्धीपीठको। विक्रिहीन। दन। कृष्णसुगन्धी। सीतलीन। जल।
उपपदिमनहरिलेन।



لوحة ٦ أمير جالس تناوله سيدة مضغة من ورق التبول
ووضع هو يده على فخذها .



لوحة ٧ مخطوطه رازی کابریا « الی معشوقتی » .

سیده فی انتظار عشیقها : میوار ١٦٥٠ .



▲ لوحة ٨ مخطوطة بهاجاتا بوران . كريشنه يرفع جبل
جوغردانا بطرف خنصره . مدرسة ميوار ١٦٨٠ . بارس .

المدارس برهافة التنفيذ عُنت مدارس أخرى بازدهاء الألوان أو الإفراط في التكلّف . ويتمثل هذا التكلّف (٦) الذي بلغ الغاية في أسلوب مدرسة كيشانجار وهو ما نراه في رسم العيون شديدة الانحراف وفي رسم الوجوه على غاية من الجمال تفوق المألوف ، ويتجلى هذا وذاك في لوحتين ، نرى في أولاهما (لوحة ١١) « رادها » وهي ترقب مجيء « كريشنه » في حديقة وقد أسدلت على وجهها خماراً ومن خلفها وصيفتان لها تنهامسان ، كما نرى كريشنه وهو يخرج من أجمة ليلقى رادها وقد ترك في الأجمة جواده الذي لا يبدو منه غير عنقه . وعلى رأس كريشنه هالة ذهبية وقد ارتدى لباساً أبيض ، وفي أمامية الصورة حوض ماء (١٧٧٠) . وتصور اللوحة الثانية أميراً وأميرة وقد جلس أحدهما إلى جانب الآخر في شرفة تطل على نهر ومن ورائهما وصيفة تحمل مروحة من ريش الطاووس وأمامهما مغنية تعزف على الطنبور ، وعلى أرضية الشرفة سجادة مزخرفة بزخارف نباتية ، وعلى الشاطئ البعيد

(٦) الأسلوب التكلّفي هو ما يطرأ على الأسلوب الفني من تصنّع أو تأنّق أو غلو ، وأهم خواصه المبالغة في إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخص أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة في بعض النسب والمقاييس وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة . [م . م . م . ث]

राग सा डाल ॥ नताबनामदतरगमासुदालासुधलासुधमादधानः क
पोतकंबद्युतिकर्तुरस्पहिमोलरागः कथितोमुनीदं ॥१३॥ ॥ श्री ॥ ॥



لوحة ٩ راجه مالا . راجه هندولا .

هندولا العاشق على صورة الإله كريشنه يتأرجح ومحبوبته على الأرجوحة .



لوحة ١٠ كريشنه يقفز الى الماء كي يغازل راعييات الماشية [حلبات البقر]
اللاتي أخذن يسبحن في مياه النهر . مدرسة ميوار . مجموعة خاصة . بومباي ١٧٠٠



لوحة ۱۱ رادھا ترقب مجیء کریشنہ . تأثیر مغولی . کیشانجار ۱۷۷۰

من النهر ثمة منظر برّى (لوحة ١٢) (١٧٦٠) . وفي لوحة ثالثة تمثل جواداً وسائسه (لوحة ١٣) نرى هذا الإفراط فى التكلّف قد عمّ الجياد أيضاً فإذا هى ذات طابع اصطناعى بل سوربالي .

وهذه اللوحات الثلاث من عمل المصوّر نيهال تشاند الذى تحتفظ مدينة كيشانجار بمجموعات صوره المثيرة للإعجاب . وقد استلهم هذا الفنان فى أعماله روح الحكيم سنغ الكيشانجارى (١٦٩٩ - ١٧٦٤) والذى كان يتفق وكريشنه فى الشخصية ، إذ كان حب هذا الشاعر الحكيم لمغنية البلاط « بانى ثانى » يعادل حب كريشنه لرادها . وهكذا تكون (اللوحة ١٢) وإن كانت تمثل غرام كريشنه لرادها ، فهى فى الحقيقة تشير إلى غرام الحكيم سنغ ببانى ثانى .

وإذ كانت منطقة ميوار تتميز بغاباتها الكثيفة وجبالها الشاهقة وبحيراتها الواسعة وقصورها العتيقة ، لذا كانت مصدر إلهام للمصوّرين الذين جاءت تصاويرهم تحكى الطبيعة كل المحاكاة . ولقد كان ازدهار مدرسة ميوار فيما بين عامى ١٦٦٠ و ١٧٠٠ ، وتمثل هذه المدرسة جانباً ملحوظاً من تاريخ الفن الهندى ، على الرغم من أنها كانت تعوزها تلك التقنية البديعة التى شاعت فى التصوير المغولى المعاصر لها . وإذا كان التصوير المغولى هوفن خاص بالأرستقراطية والبلاط ، فلقد كان تصوير مدرسة ميوار يتناول ما يعنى به الناس ويشتاقون إليه ، ومن هنا كان أكثر شيوعاً بين عامة الناس على حين كان التصوير المغولى محصوراً فى محيط بذاته .

ومن بين مراكز التصوير الراجستانية كانت مدرسة بيكانير أيضاً ، ومن بين منمنماتها المرموقة تلك التى تصوّر الإله فشنو على صورة الإله نارايانه بأذرعه الأربع وقد جلس على عرشه المذهب وإلى جواره زوجته لاكشمى ، وعلى كل جانب من جانبيهما صفان من الفتيات يحملن الزهور ويعزفن الموسيقى ، فى كل صفّ خمس (لوحة ١٤) .

وتضم راجستان أيضاً ولاية بوندى التى تقع فى وسطها . وفى خلال القرن السابع عشر نشأت فيها مدرسة للتصوير كانت غزيرة الإنتاج ، وتتميز هذه المدرسة بحسّها اللونى الرهيف وبتشكيل تصميماتها البارعة من هذا منمنمة لسيدات ثلاث يصطدن فرائسهن من داخل جوسق (لوحة ١٥) حيث نرى مشهداً غير مألوف يكاد يكوّن ملحمة فى فكرته ، إذ يتسع تحت أفق الغروب الأحمر لشتى مكونات الطبيعة ، فيضمّ السهل والبحيرة والغابة والقمم الجبلية والوادي الغض وبركته المغطاة بزهور الزنبق فى أمامية اللوحة . وكما يضم المشهد أنواعاً لا حصر لها من النبات ينتظم بالمثل مملكة الحيوان ، فنشهد الأسود والفهود والقرود والخنازير البرية والغزلان والطواويس والبط والأرانب والديبة والسحالي بل والأسماك سواء فى مجموعات أو مثنى مثنى باستثناء الثعلب الذى يظهر منفرداً . وما من شك فى أن اجتماع شمل عالم الحيوان والنبات فى هذا المشهد الفريد يفضى عليه لوناً من الخيال . ولا غرو فإن معظم المنمنمات الراجستانية تؤثر تصوير ما هو مثالى وجميل على ما هو صارم ووعظى . وقد كان لظهور مدرسة بوندى كل الأثر فى تتابع مدارس أخرى ، منها مدرسة كوتاه التى غدت أعظم مدارس راجستان فى فن التصوير مع نهاية القرن السابع عشر ؛ فهى تتميز عن سائر المدارس الراجستانية بحساسية شديدة ، كما كانت تعدّ إرهاباً بمشاهد الصيد المأثورة عن مدرسة كوتاه خلال القرن الثامن عشر ، والتى من بين نماذجها الخارقة صورة مهراجا كوتاه سنغ الأول وهو يصيد الأسود (لوحة ١٦) حيث نرى رام سنغ مختبئاً فى أجمة مع سيدات وهو يصوب سهمه نحو أحد أسدين توثباً للانقضاض عليه ، وقد أصاب السهم أسد من الأسدين فإذا هو جريح يعضّ بنواجذه على ساق شجرة من فرط الألم . ويضم المشهد طباء وطواويس ، كما يضم بلدة كوتاه إلى أقصى اليمين من الخلفية . وثمة



لوحة ١٢ أمير وأميرة في شرفة تطل على نهر .
تأثير مغولي . كيشانجار ١٧٦٠ .



لوحة ١٣ جواد و سائسه . كيشانجار ١٧٧٠ .



لوحة ١٤ فشنو على صورة الإله نارايانه بأذرع
الأربعة ، وقد جلس على عرشه المذهب وإلى
جواره لاشمى وعلى كل جانب صفان من
الفتيات يحملن زهور ويعزفن الموسيقى .
مدرسة بيكانير . تصوير على رضا ١٦٥٠ .



لوحة ۱۵ سیدات ثلاث یصطدن فرائسهن من داخل جوسق . بوندی . راجستان
 ۱۷۶۰ - ۱۷۷۰ متحف کلیفلاند للفن



▲ لوحة ١٦ مهراجا سنغ الأول يصيد الاسود .
كوتاه ١٧٠٠ .



لوحة ١٧ صيد الفيلة . كوتاه ١٧٤٥ .

لوحة ثالثة من كوتاه لصيد الفيلة (لوحة ١٧) نشهد فيها فيلاً وحشياً يحاول الصائد أن يُمسك به غير أنه انطلق من البركة ثائراً محطماً أعواد البامبو من حوله . وإلى اليمين نرى هذا الفيل وقد أخذ يصارع فيلين آخرين من فيلة الصيد المدربة على ظهريهما رجلان يُمسكان بحبال الصيد . وفي أعلى الصورة

لوحة ثالثة من كوتاه لصيد الفيلة (لوحة ١٧) نشهد فيها فيلاً وحشياً يحاول الصائد أن يُمسك به غير أنه انطلق من البركة ثائراً محطماً أعواد البامبو من حوله . وإلى اليمين نرى هذا الفيل وقد أخذ يصارع فيلين آخرين من فيلة الصيد المدربة على ظهريهما رجلان يُمسكان بحبال الصيد . وفي أعلى الصورة نرى الفيل وقد همد واستسلم للصائدين أمام فيلى الصيد المدربين ، بينما تهياً الفرسان بأسهمهم بتصويبها نحوه إذا ما هاجمهم . ولقد أبدع الفنان في إبراز الواقعية إلى أقصى حد فلا نجد لمثل هذه الصورة ضربياً في التصوير الهندى عامة .

أما الازدهار الذى ليس بعده ازدهار فى فن تصوير المنمنمات الهندية فكان فى الولايات الشمالية من أقصى الهند وعند سفوح جبال الهملايا ، وهذه وتلك يحتلان رقعة ضيقة من الأرض . وعلى الرغم من قرب هذه الولايات بعضها من بعض تكاد الجبال تفصل الواحدة عن الأخرى . وهذه الولايات هى باشوهلى وجامو وتشامبا ونور پور وجولر وكانجرا وبيلاپور وكولو وماندى وجاروال والبنجاب . وجميع المنمنمات التى ظهرت فى الولايات هى من صنع مدرسة باهارى المعروفة باسم مدرسة راجپوت . والتصوير الباهارى يعنى التصوير فى المناطق الجبلية ، وثمة مراحل ثلاث للتصوير الباهارى ، أولاها مرحلة باشوهلى ثم مرحلة ما قبل كانجرا ثم مرحلة كانجرا التى تنقسم بدورها إلى أسلوبين أولهما الأسلوب التقليدى وثانيهما أسلوب البهجاتا . وأكثر هذه تجديداً هى مدرسة باشوهلى ، على نحو ما نرى فى منمنمة فشنو يتقمص هيئة الأسد ، « ناراسيما أفاتارا » (لوحة ١٨) إذ يبدو الإله فشنو متقمصاً هيئة أسد وهو ينتزع أحشاء الملك الدموى هيرانيا كاسيبو بعد أن حطم سيف خصمه وأزاح عن رأسه عمامته . وإلى اليسار يقف پرادالا الورع ابن الملك ، وإلى اليمين زوجته فى وضعة إجلال .

ويتجلى هذا التجديد أروع ما يكون فى منمنمة من مخطوطة جيتا جوڤيندا (لوحة ١٩) تمثل كريشنه وهو يرفع جبل جوفاردان [اسم آخر لكريشنه] ليستظل الرعاة تحته ، وكان الإله إندرا قد أنذرهم — كما سبق القول — بسحب تمطرهم سلباً يفرقهم حين رفضوا أن يحتفلوا بعيدة بعد أن أمرهم كريشنه ألا يفعلوا وأن يعودوا إلى عبادة جبل جوفاردان ، فاحتفى الرعاة تحت الجبل بعد أن رفعه كريشنه . وبهذا كتب النصر لكريشنه على إندرا الذى استسلم مهزوماً . وتلفتنا فى هذه المنمنمة الألوان الزاهية المتألقة وملامح الوجوه الحادة والتكوين الفنى غير المألوف .

ومن مدرسة باشوهلى أيضاً لوحة من ملحمة الرامايانه تصور استخلاص رامه لزوجته من برائن الوحش (لوحة ٢٠) ، فنرى مدينة لانكا « سيلان » إلى أقصى اليمين حيث اعتقل الوحش زوجة رامه « سيتا » بعد أن اختطفها ، كما نرى رامه مختبئاً فى غيضة إلى اليسار بعد أن وصل لإنقاذ زوجته ، فإذا المخلوقات الوحشية قد تحولت إلى صبايا يرقصن ويغنين مما يثير الحيوية فى المشهد المصور ، ويبدو المحيط الهندى الذى رسمه الفنان على شكل أهلة متداخلة رمادى اللون . وإلى اليمين من الصورة القصر ذو الأبراج رمزاً إلى مدينة لانكا وبركة غطتها أزهار اللوتس وقد حومت فوقها طيور الفلامنجو ، كما تحيط بالأرضية الصفراء فى وسط الصورة الأشجار والنباتات .

ومع نهاية القرن السابع عشر نشأت مدارس تصوير باهارية أخرى فى مانكوت وكولو نهجت نهج مدرسة باشوهلى ، كما نرى فى منمنمة رامه وشقيقه الأكبر وهما فى إثر الحكيم حامل الإناء وهم جميعاً فى طريقهم إلى المنفى . ونرى الطير كما نرى بعض الحيوان قد استقر فوق الشجر ، حيث

يبدو ذنباً يطلّ من الشجرة إلى اليسار ، كما نرى نمرا فوق الشجرة إلى اليمين ، ويعلو المنمنمة شريط يمثل السماء (لوحة ٢١) .

وما تلبث التصاوير الباهارية خلال القرن الثامن عشر أن تتخذ طابعاً « غنائياً » معبراً في مغلاة عن العواطف . وما إن أهل القرن التاسع عشر حتى شاع هذا الأسلوب في الكثير من المدارس الجبلية . ونرى مثلاً لهذا في منمنمة من جاروال لرامه وسيتا ولاكشمان وهم في الغابة (لوحة ٢٢) ، مرةً وهم قادمون من اليسار للقاء جماعة من النسّاك ، وأخرى وقد جلسوا يتناولون طعامهم مع أحد هؤلاء النسّاك ، ونراهم ثلاثة وهم يستريحون تحت ظل شجرة .

ومما لا شك فيه أن تصاوير المدرسة الراجپوتية هي أروع التصاوير الهندية ، وهي وإن كانت تحمل بعض السمات الفارسية فهي تختلف الاختلاف كله عن تصاوير المدرسة المغولية الهندية المعاصرة لها ، إذ كان مصوِّرو الراجپوت يجمعون بين ما كان لأسلافهم من تقاليد وبين ما لهم من تصوير هندي شعبي ، فغدوا أصحاب طراز جديد صوِّروا به المآثورات الشعبية الهندية على خير وجه . ولقد جاء التصوير الراجپوتي سابقاً للتصوير المغولي ثم عايشه وعاش بعده . وكانت نشأة هذا التصوير في مدارس إقليمية ، وكما استمد أصله من تقاليد التصوير الراجپوتي القديم ، كذلك استمد أصلاً آخر من التصوير الفارسي الذي منه استمد التصوير المغولي . واسم مدرسة « راجپوت »^(٧) مأخوذ من اللقب الذي كان يتلقب به حكام المنطقة التي تضم إقليم راجپوتانا^(٨) وتلال الپنجاب في الفترة من القرن السادس عشر إلى التاسع عشر .

(٧) الراجپوت مصطلح يُقصد به جنس الراجپوت الذي يشمل حوالي أحد عشر مليوناً من مُلّاك الأراضي تنظمهم قبائل الولاء فيها للأب ، وموطنهم الأول شمالي الهند ووسطه لاسيما في إقليم راجپوتانا القديم ، وهم يعدّون أنفسهم خلفاء طبقة المحاربين القدماء في الهند ، وثمة عدد يُعتد به من الراجپوت المسلمين في الشمال الغربي للهند . والراجپوت بصفة عامة يراعون حرمة الحريم الذي يُسمّى عندهم باسم پوردا Purdah ومعناه « الستار » . ومما يميز به الراجپوت الاعتزاز الشديد بأسلافهم وحميتهم للشرف والتفاني في سبيل القوة .

ولقد نشأت ما بين القرنين الثامن والثاني عشر عدّة ممالك في شمال الهند ووسطها تعدّ نموذجاً حقاً لحُكم الراجپوت حيث ازدهرت المعارف والتجارة . وكانت الأخلاق الفروسية دَيّنة في حروبهم ، وكم تنبئ شعراؤهم بالشجاعة وعدم الرهبة مما هو أقوى منهم . وخلال سنوات النفوذ الإسلامي في الهند انتقل سلطانهم إلى إقليم راجپوتانا وبعض ممالك الراجپوت الصغيرة ، وغدوا عقبة في سبيل استيلاء المسلمين على الهند الهندوكية كلها . ومع استقلال الهند عام ١٩٤٧ اتحدت الولايات الراجپوتية ضمن إقليم راجستان ، ولا تزال الكثرة من الراجپوت يحتفظون بتقاليدهم القديمة ، كما يعدّون ركناً يُعتمد عليه في القوات المسلحة الهندية .

(٨) راجپوتانا وتعني أرض الراجپوت ، وتضمّ بعض الإمارات الهندية في شمال غرب الهند ، وسمّيت بهذا الاسم لأن حكامها كانوا من الراجپوت بينما كان معظم سكانها من الهندوس . وقد استولى البريطانيون خلال القرن التاسع عشر على إقليم راجپوتانا وأقاموا به إمارة تحت حمايتهم . وكانت راجپوتانا تضم ثلاثاً وعشرين ولاية هي في مجموعها وحدة تحتل أرضاً جبلية وسهلاً يقع بين سهول الشمال الهندي والسهل الرئيسي لشبه القارة الهندية . وبعد استقلال الهند عام ١٩٤٧ انضمت راجپوتانا إلى ولايات أخرى تألفت منها جميعاً إقليم راجستان الحالي الذي يضم فيما يضم ولايات بيكانير وچايبور وبوندي وكوتاه وكيشا نجار وآوار وچيسيلمير وأدایپور وبانسوارا .



لوحة ١٨ ناراشيما آقاتارا . تقمص فشنوفي
هيئة أسد . باشوهلى ١٦٩٥ .

لقد تميّزت مرحلة مدرسة راجپوت المبكرة بالرسوم الزخرفية المُسطّحة دون أدنى إحساس بالتجسيم ، ولكن ما لبث المصوِّرون أن أضفوا الرقّة على منمنماتهم . وعلى الرغم من أن اهتمامهم كان ما يزال منصّباً على الفكرة التي ييغون التعبير عنها أكثر من بلوغ الواقعية فقد بدأت الحركة تدبّ في شخصهم . ومع ذلك فالثابت أن أعظم مصوِّرات مدرسة راجپوت قد صُوِّرت في مدينة كانجرا ، حيث خطا الفنانون خطوات واسعة نحو الالتزام بالواقعية في تصوير موضوعاتهم ، وإن انحصر اهتمامهم الأول في السيطرة المثلى على « الخطوط » التي يضيفوا بها « الغنائية » على رسومهم ، كما جاءت ألوانهم ناعمة مواكبة أشدّ المواكبة لطبيعة تصاويرهم ، حتى لقد اعتمدت معظم أعمالهم اعتماداً كلياً على « الخطوط » ولجأت أقل ما يمكن إلى « الألوان » . ومع أن كثرة الفنانين قد شغِلوا بالقصص الهندوكي والنصوص الدينية ، فثمة بعض البورتريهات التي صُوِّرت مُجانيبةً شأن جميع أعمال مدرسة راجپوت . والجدير بالتنويه أن الحكام المسلمين قد عملوا على تشجيع تقاليد التصوير الهندوكية فملأ المصوِّرون صورههم بحركة جارفة ، كما تناولوا موضوعاتهم بأسلوب رومانسى ، وعُنوا بتصوير الثياب الشفّافة المرسومة بدقة متناهية ، كما انضمّ اللونان الأبيض والذهبي إلى خطة ألوانهم .



لوحة ١٩ مخطوطة جيتا جوفاندا . كريشنه يرفع جبل جوفاردانا
بطرف خنصره . باشوهلى ١٧٣٠ . مجموعة خاصة .

وقد عُثيت مدرسة راجپوت بالمشاهد القومية التى تدور حول موضوعات أربعة : المقامات
الموسيقية المعروفة باسم « راجه مالا » [الأكايليل الموسيقية] ، والموضوعات الرومانسية ،
والملاحم ، والموضوعات الغرامية .

أما أشعار الملاحم فكانت تعبّر عن مغامرات الأبطال ورفاقهم ضد قوى الشر المتمثلة فى هيئة
مخلوقات وحشية . وكان النصر ينعقد بطبيعة الحال للبطل مهما بلغت قوة خصومه ، ومن بين هذه
الملاحم ظفرت قصة البطل « رامه » بنصيب كبير فى صور مدرسة راجپوت ، نقدم من بينها منمنمة
تمثل كريشنه وهو يتلع النار التى اشتعلت فى الغابة إنقاذاً لأهالى بلدة فراجا من الدمار الذى كان
سيحلّ بهم ويقطعانهم بعد أن استنجدت به حاليات اللبن فأمهرن بإخفاء عيونهن بأيديهن فاستجبن ،
وإذا الماشية بعد أن هبّ كريشنه لنجدتها ترعى فى اطمئنان ناظرة إليه ومؤمنة بأنه لن يتركها للهلاك ،
وفى أمامية الصورة يبدو نهر جامونا (لوحة ٢٣) .



لوحة ٢٠ مخطوطه الرامايانه . رامي يستخلص زوجته سيتا من براثن الوحش في لانكا .
مدرسة باشوهلى . متحف جوجارات بمدينة أحمد آباد ١٧٥٠ .

وتتصل الموضوعات الدينية اتصالاً وثيقاً بالملاحم الشعرية لأنها هي الأخرى تروى مغامرات الآلهة والأبطال الذين يصارعون بدورهم المخلوقات الوحشية ويقضون عليها . ومع أن بعض هذه القصص تندرج تحت الحكايات الخرافية والخيالية وتتخللها بعض العلاقات الجنسية المثيرة إلا أنها تكشف عن بعض مظاهر غراميات الآلهة . وهكذا لعبت مغامرات الإله كريشنه على سبيل المثال منذ ميلاده حتى غيبته دوراً كبيراً فى تزويد مصوّرى المنمنمات الراجپوتية بذخيرة لا حصر لها من الموضوعات الجذابة . ولم يقتصر التصوير على كريشنه وحده بل امتد إلى شيفه وزوجته وذرايه . مثال ذلك صورة من مخطوطة « جيتا جوفيندا تمثل رادها إلى اليسار جالسة تحت شجرة مثمرة تتحدث إلى صاحبة من صاحباتها . وفى يمين الصورة نرى كريشنه يستهوى بعض الفتيات بعزفه أنغامه الإلهية على المصفار (لوحة ٢٤) .



لوحة ٢١ مخطوطة رامايانه . رame ولاكشمانه يتبعان حكيما
في طريقهم الى المنفى . كولو ١٧٠٠ .

وهذه منمنمة من مدرسة كانجرا تمثل لقاء الإله كريشنه بحالبات البقر ليلاً هي من بين ست وعشرين منمنمة أخرى تروى مغامرات الإله كريشنه (لوحة ٢٥) ، نراه وقد بدا الهلال في السماء من فوقه ومن حوله حالبات البقر Gopis وقد التقى بهن خفية في طرف ناء من القرية . ونرى الناس وهم يغطون في نومهم ببيوتهم من فرط الهدوء الذي يسود القرية وقد تغطوا بأعطيتهم ، وحول البيوت نرى الأبقار داخل حظائرهما . وتشير لمسة الظل الأزرق الرمادي في الصورة إلى أن الليل قد خيم ، ويدو ماء النهر وكأنه شبح متألق كمتابدو ضفّته رمادية . وإذا كان كريشنه وحده هو الذي لا تخيم عليه عتمة الليل ، لذا بدا بثوبه الأصفر الذهبي متألقاً وقد حقه وميض إشارة إلى أنه مُرسل من عالم الغيب . وما أندر تلك الصّور التي تصوّر الليل بنجاح ، ومن هنا نرى المصوّر قد تنازعه شيثان ، أولهما أن يلتزم بإيضاح أشكاله وثانيهما أن يلتزم بالتعبير عن الإظلام ، فإذا ما غلب الإيضاح التعبير عن الإظلام اختفى سحر الليل ، وإذا ما غلب الإظلام اختفى الإيضاح ، والمصوّر هنا استطاع أن يوفق بين الاثنين .



لوحة ٢٢ رامه وسيتا ولاكشمانه في الغابة . جاراوال ١٨٥٠

وآخر موضوعات التصوير الراجپوتى هو العشق والغرام ، حيث نرى العشاق تارة يلتقون خلصة وتارة أخرى يتعانقون جبهة بحرارة ، أو قد تبدو السيدة وهى تأخذ زيتتها على انفراد قبل موعد اللقاء ، أو وهى تنتفض غضباً بعد أن هجرها عاشقها ، أو وهى تتطلع من شرفها نحو الأفق انتظاراً لوصول محبوبها ، أو وهى تعدو نحوه أثناء إحدى العواصف دون مبالاة بما يعترضها .

هكذا تزودنا منمنمات مدرسة راجپوت بصورة جلية عن الحياة اليومية فى أرجاء الهند حتى لو كان الموضوع المصور مستقى من الأدب ، مثل مشاهد غرام كريشنه الذى أثر ألا يقضى وقته على الأرض مبتلاً فى المعابد فانطلق مغاللاً حالبات اللبن ، مشاركاً راعيات الماشية لهوهنّ ماداً لهن يد المساعدة فى أداء مهامهنّ حتى كانت متابعة كريشنه فى هذه المنمنمات فى واقع الأمر جولة فى قرى الهند وريفها وجبالها وسهولها وغاباتها وأنهارها ، حيث نشهد الرعاة يسوقون قطعانهم ، والنجارين والبنائين والحرفيين وربات البيوت يؤدون واجباتهم ، ونلمّ بأزيائهم وسلوكهم وأعرافهم بمجرد التطلع إلى هذه المنمنمات التى كان الفنانون يصوّرون فيها بالمثل الحيوان بملء عواطفهم وبمحة دافقة . ولم تقتصر أهمية هذه المنمنمات على الترحال بين أنحاء الريف الهندى ، بل هى تكشف كذلك عن أحلام الناس وآمالهم . وقد أدت المرأة الهندية دوراً بارزاً هاماً فى التصوير الراجپوتى ، فتجلّت فيه برشافتها وجمالها أكثر مما تجلّى الرجل ، على أن هذه الظاهرة لم تكن بأى حال تعبيراً عن انتصار إرادة المرأة فى المجتمع الراجپوتى .

وينظر بعض مؤرخى الفن إلى المدرستين المغولية والراجپوتية على أن الأولى فن دنيوى والثانية فن دينى مع أن المدرسة الراجپوتية لا تمّت بسبب إلى الفن الدينى ، والدليل على ذلك أن مدرسة كانجرا ومدرسة چايپور وهما فى قمة مجدهما كان فناهما علّمانياً رعاها الأمراء ، إذ كان فناً يتفق والذوق العام ، كما كان امتداداً للذوق الوافد من البلاط المغولى . وأما من أنكر هذا من العلماء فيذهبون إلى أن الكثير من موضوعات هذه الصور يرجع إلى أساطير دينية ، وقد فات هؤلاء — كما يقول مؤرخ الفن إيفان شتوكين — أن الموضوعات الأسطورية لم تكن فى جوهرها دينية وإنما كانت إطاراً للتعبير عن حياة البلاط .

ومع تلك الحال من ازدهار التصوير الراجپوتى أو الپاهارى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر كان الفنانون الذين أخذوا عن المغول يذيعون ما أخذوا من تقاليد فنية مغولية فى نواحي شتى . وما إن دخلت هذه التقاليد إلى الدكن الخاضعة للحكم الإسلامى حتى تنازعت تنوعات مختلفة . وما لبث هذا الفن أن دخل فى منتصف القرن الثامن عشر بلاط حكام أوده والبنغال فى شرقى الهند ، فإذا هو مزيج بين اثنين : الفن المغولى والفن المحلى ، وهوما يتجلّى فى صورة من القرن الثامن عشر ، تمثل حفل زواج الأمير دارا شيكوه بن شاه جهان ليلاً والذى جرى خلال القرن السابع عشر (لوحة ٢٦) . ففى هذا المشهد رجعة إلى عظمة الإمبراطورية المغولية ومجدها وأيامها الزاهرة خلال القرن السابع عشر . فنرى العريس داراشيكوه على صهوة جواد بنّى وعلى وجهه وكذا على وجه الجواد خمار من اللآلىء ، وفى إثره أبوه شاه جهان على جواده وحولهما كثرة من رجال الحاشية وقد امتطوا هم الآخرون جيادهم ، ومن أمام هؤلاء جميعاً جمٌّ غفير من الناس وفى أيديهم شموع ومصابيح مضاءة ، وفى خلفية الصورة بدت الصواريخ تسطع فى السماء .



لوحة ٢٣ بهاجافاتا بورانا . كريشنه يبتلع النار التي تشتعل في الغلبة .
كلكتا ١٦٨٠ .

ولكن مالبث هذا الأثر أن توارى شيئاً وغلب عليه الفن الأوروبي بعد أن استقر الوافدون من الإنجليز والأوربيين تجاراً وحكاماً وفنانين في أعداد كثيرة في هذه البلاد ، وسرعان ما نهج الفنانون الهنود نهجهم فإذا ثمة أسلوب مهجن عُرف باسم « أسلوب شركة الهند الشرقية » . ومن هذا الأسلوب لوحة تمثل راني چندان مع المهرابا دالپ سنغ وهو لا يزال صبياً في الثالثة من عمره وهما في عربة يجرها جوادان أبيضان مطهّمان . وعلى حافة الطريق جموع مختلفة ، فثمة أسرة ومعها كلبان ، وثمة زوجان يحمل الرجل صقراً وتجرّ المرأة عربة صغيرة فيها طفلها ، ومن خلفهما أرنب (لوحة ٢٧) .



لوحة ٢٤ . جيتا جوفيندا . رادها تتحدث إلى صاحبة لها بينا كريشنه
يعزف على المصفار وسط الصبايا الحسنات ١٧٧٥ . بومباي

ومع أن المنمنمات المغولية كانت عادة تحمل أسماء مصوريها إلا أن المنمنمات الهندية كانت تخلو من أي اسم ، فالفنان الهندي يؤدي عمله ابتغاء وجه الإله وقرباناً له أو تلبية لرغبة راعي الفن الحاكم .

والحديث عن مصوري الهند حديث ليس باليسير ، فلقد ولّوا عنا ولم يتركوا لنا إلى جانب أعمالهم مذكرات عن حياتهم ، فليس ثمة إلى جانب أعمالهم التي تركوها مذكرات أو شبه مذكرات تزيج لنا الستار عن حياتهم التي عاشوها . ولقد أتاح لنا المقدر منذ أعوام تناهز الخمسين العثور على مخطوطات تحمل بين طياتها آثاراً لنفر قليل من هؤلاء المصورين ، غير أنها للأسف آثار ليست فيها إلا لمحات خاطفة في غرة كتاب أو إشارة عارضة في نص من النصوص . وما تركه هؤلاء المصورون من تصاوير يخيم صمت مُطبق لا يسع المرء معه إلا أن يُعمل قريحته ليكشف شيئاً عن هذا



لوحة ٢٥ لقاء كريشنه بحالبات البقر ليلا . مدرسة كانجرا . القرن ١٨ . المكتبة العامة بنيويورك .

الغموض ، ويتبين ما فيها من همسات ولمحات وإشارات قد تُلقي شيئاً من الضوء على حياة مصوري الهند . ولعله مما يُلفت النظر تجاهل المصور الهندي لذاته تجاهلاً مطلقاً . ومما يقال إن الجهل بأسماء المصورين يرجع إلى أن فن التصوير الهندي كان في بيئة أمية تجهل القراءة والكتابة ، وكان المصورون أنفسهم من هذه البيئة الأمية ، هذا إلى أن التصوير الهندية لم تكن لمصور واحد بل كان يشارك في إنجازها أكثر من واحد ، ثم إن هؤلاء المصورين لم يفكر واحد منهم في أن يضع اسمه على ما صور ، ومن هنا جاء الجهل بأسماء المصورين ، غير أن البعض يردّ هذا وذاك إلى أن البيئة الهندية لم تكن على هذه الحال التي وُصفت . كما يُقال بأن المصور الهندي التقليدي كان يرى نفسه صاحب حرفة من تلك الحرف الشائعة ، شأنه شأن النجار والخزاف والنساج ، وكما لم يترك واحد من هؤلاء اسمه على ما يصنع كذلك كان المصور يرى عمله ولا داعي لأن يترك اسمه على ما صور .



لوحة ٢٦ ليلة العرس . حفل
زواج الأمير داراشيكوه . أوده ١٧٦٠ .



▲ لوحة ٢٧ راني چيندان فوق العربيه مع مهراجا داليپ
سنغ طفلا . أسلوب شركة الهند الشرقية . لاهور ١٨٤٠ .

ولعل أفضل ما يكشف لنا عن إيمان المصوّر الهندي ذاته بأن ثمة قوة أخرى أسمى منه تلهمه ما يُروى من أن أحد عشاق الفن من الملوك قد عهد إلى مصوّر من المصوّرين أن يرسم له صورة لزوجته وكانت أثيرة عنده ، غير أن أسلوب ذلك العهد كان يقضى بالآ تقع عين المصوّر على حريم الملك . ومن هنا كان على هذا المصوّر أن يُعمل خياله ليرسم تلك الصورة غير ناسٍ أن يُضفى عليها كل ألوان الجمال الشائعة فى ذلك العصر . وحين قارب المصوّر أن ينتهى من الصورة سقطت عفواً نقطة صغيرة من فرشاته على فخذ المرأة المصوّرة ، غير أن المصور لم يلتفت إليها ولم يُلْقَ إليها بالاً وحمل الصورة إلى الملك ، فإذا هو يعجب بها الإعجاب كله ، ولم يلتفت إلى تلك البقعة الداكنة على الفخذ . ويوماً ما وقع بصره عليها ، ومن سوء حظ المصوّر أن الملكة كانت ذات شامة على فخذها . وعندها غضب الملك ووقع فى روعه أن المصور لابد أن يكون قد رأى الملكة ، فإذا هو يلقيه فى السجن . وتمرّ الأيام فإذا الملك يرى فى رؤيا له أن الربة العظمى قد تمثّلت له ، وإذا هى تفصح له عن حقيقة الموضوع وأن تلك البقعة من فعلها هى لأنها كانت على طرف الفرشاة وهى التى كانت سبباً فى سقوط تلك النقطة لكى تجيء الصورة حاكية كل المحاكاة صورة الملكة ، إذ كان هذا المصوّر أثيراً عندها لشدة إيمانه بها ، ورأت أن يجيء عمله مطابقاً للواقع المطابقة كلها . عندها أفرج الملك عن المصور وكافأه مكافأة سخية . وقد تفيد هذه الأسطورة التى ترجع إلى القرن الحادى عشر أن الاعتقاد السائد فى الهند كان يعنى أن قدرة الفنان محدودة وأنه يستوحى من قوة أخرى أسمى منه تلهمه ، تماماً كما كان الأمر عند شعوب العرب حين كانوا يعتقدون أن ثمة شيطاناً يُملئ عليهم شعره .

وقد جرت العادة أن يجثو الشاعر بين يدى الإله مثلما نرى فى منمنمة الشاعر جاياديف حيث ينحنى إجلالاً أمام الإله فشنو (لوحة ٢٨) ، وكذا جرت العادة أن يجثو المصوّر الهندي بين يدى إلهه قبل أن يشرع فى التصوير . وقد تردّد هذا المعنى فى النصوص الأدبية الهندية حيث تقول إنه على المصوّر قبل أن يأخذ فى تصويره أن يعدّ نفسه إعداداً ذهنياً بأن يخلو إلى نفسه ويقطع صلته الفكرية بما حوله حتّى يخلص ذهنه مما يشوبه من دنس الوجود ، وبذلك يفرغ الفراغ كله لما سيقوم به من تصوير فلا يُشغل عنه بما سواه . وتختلف هذه الخلوة النفسية من فنان إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى . وكان الانتهاء إلى هذه الغاية من صفاء النفس هو أسمى ما تصبو إليه نفس مصوّر هندي ، فهو فى تلك الخلوة أشبه ما يكون بالمتعبّد فى خلوته الدينية التى يخلو فيها إلى معبوده خلواً كاملاً . ولعل ما شاع بين مصوّرى الهند من إنكار للذات مرّده إلى تلك الخلوة التى يصحبها الخشوع والتواضع اللذين يؤمن معهما بعجزه كإنسان وأنه غير جدير بأن يُعدّ « خالقاً » . وهذا لا يعنى أن الفنان الهندي كان ناسكاً ، بل لقد كان يعيش بين أفراد جنسه واحداً منهم له مالههم وعليه ما عليهم ، ولكنه ما إن يخلو خلوته قبل التصوير حتّى يغدو إنساناً آخر . هذا إلى أن إحجام المصوّر الهندي عن أن ينسب ما يصوّره إلى إبداعه وخلقها هو أن الصور عامة كانت فى أكثرها تقليدية تراثية . ثم إنه كان مع الموضوعات غير التقليدية التى لم يسبق تصويرها فى الماضى لا يدعى أنه جدّد أو ابتكر ، وإنما هو يستوحى من موضوع له قدسيته وما هو إلا مفسّراً لهذا الموضوع ، وأن ما فعله من هذا التفسير ما هو إلا إعادة لعمل سابق مثله ، وقد يكون ما سبق أفضل مما عمل . ويعزّز هذا فى نفسه أن كل ما مضى من تصاوير تتصل بالملاحم كالراماياته والمهابهاراته أو قصص الراجا مالا أو الموضوعات الشعرية لم يضاف إليها غير صوغها صياغة عصرية جديدة .



لوحة ٢٨ الشاعر چایادشفا ینحی إجلالا أمام الإله فشنو .
 تصویر الفنان ماناکو . مدرسة جولو ١٧٣٠ . متحف ریتبرج
 بزورخ .

الفصح الإسلامي للهند

١- تقنية التصوير المغولي في الهند

يواجه من يُقبل على دراسة فنون التصوير الإسلامية مصاعب جمة ، ذلك أن ما يهتم به يكون عادة على شيء من التناثر والتوزع يصعب لم شتاته والجمع بين أطرافه . وهذا يحتاج إلى التنقل بين أماكن تبعد عن بعضها بعداً شاسعاً ، وهذا يحتاج إلى معونات من المختصين واختلاف إلى المكتبات والمتاحف العالمية ، وما أسعده ذلك الذي يتحقق له ذلك كله . وثمة مصاعب غير ما ذكرنا ، منها أن النماذج الفنية التي بقيت لا تعدو غير قلة من الأعمال الفنية التي أُنجِزت ، وهكذا تزداد الثغرات اتساعاً ، فإذا الوصول إلى فكرة كاملة عن مدرسة بعينها قد أصبح متعذراً أو مستحيلاً ، اللهم إلا إذا اجتزأنا بنموذج مفرد أبقتة لنا الأيام . وسوف يظل ما نستقيه عن تلك المدارس أو مجموعات الفنانين المصورين مبهماً في أكثر الأحوال ، وقد يمكن التعرف أحياناً على التأثيرات الجديدة دون الوصول إلى منابعها ومصادرها .

وللمخطوطات المرقنة في الهند بعد أن دخلها الإسلام نفاستها وقدرها ، وذلك لقيمتها الأدبية والفنية أولاً ، ثم لما كان يُبذل في هذه المخطوطات من وقت وجهد ومواد ثمينة ، كما كانت البُغية الأولى للغزاة هي أن يقعوا على تلك المخطوطات لتكون لهم غنيمة . وكان النظام الملكي في الهند يقضى أن تؤول ممتلكات كل من يتوفى من الأمراء والوجهاء إلى بيت الملك يرد منها ما يشاء إلى أهلها ويحتفظ بما يشاء ، ومن هنا كان ثراء المكتبة الامبراطورية ، إذ كانت تضم فيما يقال نحواً من أربعة وعشرين ألف مخطوطة يوم وفاة الامبراطور أكبر . وكان لكل راعى فن مرسمه الخاص الذي يضم جملة من الفنانين يستأنسون برأى صاحب الرسم ويقتفون ذوقه ، ومن هنا كان التنافس بين المراسم والفنانين على أشده . ويذكر لنا كتاب « تاريخ الأخبار » أن عدد الفنانين الذين جمعهم الامبراطور أكبر لإعداد مخطوطة « حمزة نامه » بلغ المائة ؛ كان منهم صانعو الورق والمجلدون والمرقنون والمذهبون والنساخ والمصورون ، هذا إلى صبية كان إليهم إعداد الأصباغ والفرش وصقل الورق بعد الفراغ من النسخ والتصوير والتذهيب ، وتعد هذه المخطوطة أضخم إنجاز فني تم في عهد « أكبر » (لوحة ٢٩ ، ٣٠) .

وكان إعداد كل مخطوطة يُوكل إلى أستاذ فنان ، فينتقى من بين أحداث النص الوارد في المخطوطة ما هو جدير بالتصوير ، ويختار لكل عمل من يناسبه من الفنانين في رسمه . ولقد بلغ من حرص بعض الأباطرة المغول على أن تعدّ المخطوطات إعداداً فخماً رائعاً أن يشاركوا في هذا الإعداد . وكان لهذا النوع من التصوير مراتبه ؛ فمرتبة التصميم العام تُوكل إلى أستاذ في الفن ، ومرتبة التنفيذ تُوكل إلى فنان أصغر شأنًا ، ومرتبة البورتريهات تُوكل إلى مختص بها . وكان كل مصوّر متخصصاً في ناحية بذاتها ، فمنهم من تخصص في تصوير مشاهد المعارك والطراد ، ومنهم من تخصص في تصوير البورتريهات ، ومنهم من تخصص في رسم الطير والحيوان والنبات مثل المصور منصور (لوحة ٣١ ، ٣٢) ، ومنهم من تخصص في رسم الأولياء والنسك والموسيقيين ويأتى في مقدمتهم جوفاردان [اسم آخر لكريشنه Govardhan (لوحة ٣٣) . وعلى الرغم من أن الصورة الواحدة كانت تحمل أسماء عدّة من الفنانين ، غير أنه كان على رأس هؤلاء جميعاً واحدٌ مسئول عن العمل جملة ، ومن هؤلاء الرؤوس باسوان وداسونث ولال ومسكين .

وقد رأينا أمناء المكتبات يسجلون هذا كله في الهامش الأسفل من المنمنمة . وامتد هذا النظام من عام ١٥٨٠ إلى عام ١٥٩٠ ، ورأينا من نمطه مخطوطات تاريخية عظيمة مثل مخطوطة « بابُرنامه » (١٥٨٩) ومخطوطة « التاريخ الألفى » والنسخة الأولى من مخطوطة « أكبر نامه » (١٥٩٠) ومخطوطة « جامع التواريخ » (١٥٩٦) . وكان نتيجة لتولى العمل أكثر من فنان أن رأينا شيئاً من اختلاف المستوى نظراً لاختلاف درجات الموهبة . وتتجلى لنا هذه الظاهرة في النسخة الثانية من مخطوطة « أكبر نامه » (١٦٠٤) ، فعلى حين كانت المخطوطة الأولى قد توزّع العمل فيها بين أكثر من فنان ، إذا العمل في المخطوطة الثانية قد تولاه فنان واحد لكل صورة . ولهذا تبين الفرق بين المستويين ، فكان المستوى الأول أدنى من المستوى الثانى ، وهو ما أفضى إلى قصر العمل في الصورة الواحدة على فنان واحد منذ حوالي عام ١٥٩٠ إلا فيما ندر .

وحين كُتب للامبراطورية أن تستقر بعد حروب طاحنة بين الملوك والحكام بعضهم وبعض في عام ١٥٩٠ وأصبح لدولة المغول في الهند إمبراطور واحد ، ولم يعد ثمة تنافس بين ملك وملك في إنشاء المكتبات دليلاً على قوتهم السياسية ، لم يعد هذا الإمبراطور الأوحده في حاجة إلى إنشاء مكتبة ينافس بها غيره إذ لم يعد ثمة منافس ، وأخذ الأباطرة بدلاً من هذا يبذلون جهدهم في التجويد والتأنق حرصاً على المتعة التى باتوا ينشدونها . ومن هنا أخذت المخطوطات تقل عدداً وإن غدت أكثر أناقة ورهافة . وهذا التأنق في إعداد المخطوطات اقتضى لا شك من الفنانين وقتاً أطول ؛ فعلى حين نرى أن المصور عبد الصمد قد أمضى في تصوير صفحة من مخطوطة في عام ١٥٥١ ما يقرب من نصف اليوم ، نرى هذا العمل في مخطوطة « بابُر » (١٥٨٩) قد استوعب من الفنان نحواً من خمسين يوماً ، وكذا نرى أن منمنمة من الدقة بمكان في مخطوطة « باد شاه نامه » (١٦٣٩) قد استوعب إعدادها نحواً من عامين . كذلك رأينا هذا العهد باستقراره ورخائه يُفسح المجال أمام الفنانين لاستخدام أحسن المواد الوسيطة وأغلاها ثمناً - من ورق وأصباغ وفُرش - التى لجأوا إلى استيراد بعضها من بلاد أخرى . وما نظن أن مخطوطة « أكبر نامه » (١٦٠٤) كانت لتصل إلى ما وصلت إليه إذا صُوّرت وقت إنجاز مخطوطة « حمزة نامه » في عام ١٥٦٢ .

وكان مصوّر المنمنمات يفترون الأرض أثناء عملهم مع ثنى إحدى الركبتين لتكون مُتَكَ للوحة التصوير ، وكانوا يستخدمون الورق أو النسيج القطنى لرسمهم . وقد نشأ الفنانون أول ما نشأوا صبية



لوحة ۲۹ مرسم فی
بلاط أحد أباطرة المغول
فی الهند (۱۶۰۰).
مجموعة الأمير صدر
الدین خان الخاصة.



لوحة ٣١ طاووس
 يغتذى بالديد.
 تصوير أستاذ منصور
 « نادر العصر » ١٦١٠
 متحف فوج للفنون



▲ لوحة ۳۲ حمار الزبرا . تصویر منصور . عهد جهانگیر
بمتحف فکتوریا و آلبرت بلندن ۱۶۲۱ .



لوحة ٣٣، الشناك الهندوكيون في جلسة تأمل.

فى المراسم يلقنون عن أساتذتهم الذين كانوا فى العادة إما آبائهم أو أعمامهم أو من ذوى قرباهم إذ كانت هذه الحرفة عائلية . وكانت مهمة هؤلاء الصبية هى سحق الحجارة التى يتخذون منها الأصباغ مثل الملكيت الأخضر واللازورد الأزرق داخل الهاون بعد تنقيتها مما يشوبها من حجارة أخرى ، كما كانوا يعدّون الأصماغ والسوائل الغروية التى تضاف على الأصباغ لزوجتها . وثمة أصباغ أخرى غير تلك الأصباغ الحجرية كانت تتخذ من الحمأ ومن عظام بعض الحيوان ومن أعضاء بعض الحشرات الملونة ، كما كانت ثمة أصباغ معدنية من الذهب أو الفضة أو النحاس . وكان إعدادها يتطلب أولاً كبسها داخل صحائف جلدية لتصبح رقائق طيعة للطحن داخل الهاون بعد أن يُضاف إليها الملح ، ثم يُصب عليها الماء لتخلص من الملح فيتبقى بعد ذلك مسحوق معدنى نقي . وكان يُتخذ الخليط من الذهب والفضة للألوان الذهبية الهادئة ، ويُتخذ الخليط من الذهب والنحاس للألوان الذهبية الساخنة . وحرصاً على أن تبقى الأصباغ المخلوطة بأكسيد النحاس عصية على التآكل كانت تُغشى الصفحات بطلاء آخر ، وكان المصوّر بأسوان أشهر فناني الهند فى التذهيب . وكان الورق يصنع من لبّ الشجر ويختلف سمكاً ونعومة ورهافة ، وعلى حين كان مصوّر الإمبراطور أكبر فى أواخر القرن السادس عشر يفضلون الورق الثخين العاجى اللون المجوّد صقله ، كان مصوّر الإمبراطور شاه جهان يؤثرون الورق الرقيق الفاخر المصنوع من نسج الحرير .

وكان راعى الفن يختار من المصوّرين من يقوى على تجسيد ما يخطر بباله ، حتى إذا ما تم الاتفاق بين راعى الفن والمصوّر على الصورة المناسبة يرسم الفنان الواقع تلقائياً فى عجالات تخطيطية ، ثم يأخذ فى تنفيذها النهائى بالمرسم . وللتيسير على ناسخى الصور ولا سيما تلك الصور التى تتكرّر فيها المصطلحات لجأوا إلى « الأسلوب التنقيطى » ، فكان المصور يعتمد فى تصميماته على رصيد موروث يشمل صوراً وأجزاء من صور . وكان هذا كله يُحفظ بالمراسم أو بمكتبات رعاة الفن ، وقلّ أن كان مرسم يخلو من ذلك الإرث من عجالات تخطيطية ورسوم منسوخة من ورق شفاف وورق مقوى أو صفائح من المعدن فيها ثقوب تعيّن الخطوط الرئيسية للرسم أو للصورة ، ومن مسحوق الفحم يُدّر على الثقوب فيترك أثره على الصفحة المنقول إليها الرسم . وكان يلجأ إلى هذا النسخ فى العادة المصوّرون المبتدئون أو المقلدون الذين لم يرقوا إلى درجة الرسّامين المبرزين ويكملون رسومهم المنسوخة تلك بإمرار ريشتهم على ما بين تلك الثقوب ليجعلوا من هذا شكلاً كاملاً . وبعد أن يفرغ الفنان من إعداد الصورة وعرضها على راعيه الذى لا يفتأ يتابع إنجازها خطوة خطوة يعطيها للمرقنين الذين يذهبون حواشيها ، ثم يكون أمر وضعها موكولاً إلى رغبة الإمبراطور ؛ إما أن تضمّمها مرقعة [مضمّم الصور] وإما أن تضمّمها مخطوطة ، وقد تعلّق أحياناً على الجدران .

وكانت حال الفنانين الاجتماعية يخالف بعضها بعضاً ، فلقد بلغ الحال ببعضهم أن ولّوا مناصب سياسية أو دبلوماسية . وكان فنّانو البلاط ملحوظين إجلالاً وتقديراً ، ومنهم من كان ينشأ فى البلاط



لوحة ٣٤ المصور بيتشتر بين يدي الامبراطور جهانچير ،
وفي يمينه صورة تصور جوادا وفيلا مما وهبه الامبراطور اياه .
ونرى جهانچير ينفرد بالحديث مع شيخ صوفي مهما
جانبا سلطان تركيا وملك انجلترا ١٦٢٥ .
فرير جاليري بواشنطن .

الملكى مثل الفنان أبو الحسن الذى كان أثيراً عند الإمبراطور جهانجير وحظى بعد بلقب « عجيب الزمان ». وعلى أية حال فلقد كان الفنانون أكثر حظاً من الأمراء طمأنينة وأمناً ؛ فعلى حين كان الأمراء يتعرضون لهبات سياسية تذهب بهم بعيداً عن مراكزهم إما سجنًا وإما قتلاً ، فلقد كان الفنانون يعيشون عهودهم كلها بعيدين عن تلك الهبات العاصفة . وكم أغدق الأباطرة المغول على الفنانين إغداقاً واسعاً لغرامهم بالتصوير ، وما كان أسعد الفنان الذى يعجب به الإمبراطور ، فلقد كان يقربه إليه ويبدل له العطاء السخى . ورأينا المصور يتشبه في صورة هذا العطاء فى صورة نراه فيها جالساً بين يدى الإمبراطور جهانجير وفى يمانه صورة تصور جواداً وفيلًا ، وأكبر الظن أن هذا الجواد وذاك الفيل كانا مما وهبه الإمبراطور إياه (لوحة ٣٤) .

على أن النذر اليسير الذى نعرفه عن سير الفنانين لا يزيد كثيراً عما نعرفه عن تقنياتهم ، غير أنه من المؤكد أن كبارهم الذين حظوا برعاية الملوك قد أدوا أعمالهم فى المراسم الملكية التى وفرت لهم أنفس المواد والأدوات مما يحتاجونه فى عملهم ، ومنها الذهب الذى لم يبدل بسخاء فى تذهيب ترقينات المخطوطات فحسب ، بل كان يحتل مكانة هامة فى خطة ألوان الصور نفسها . وكانت أحجار اللازورد التى يُستخرج منها اللون الأزرق الزاهى الذى ينير الصورة يعادل الذهب فى قيمته . كذلك كان الورق المصقول الذى يعدّ خصيصاً للتصوير يُقدّم إليهم من الخزانة الملكية ، ولم يتيسر هذا كه بالطبع أو حتى بعضاً منه لعامة الفنانين . وكان الفنان إذا ما فرغ من رسم المنمنمة وتلوينها وتذهيبها أو تفضيضاها يلقى عليها نظرة نافذة تستهدف الإجابة سواء بالإضافة أو التصحيح . ولا يقف من المنمنمة عند هذا الحد ، بل لا يلبث أن يشرع فى تخطيط هوامشها وتجميلها برسم إطار من الزخارف التوريقية أو الطير والحيوان ، ثم يعقب ذلك بصقلها بمصقلة من العقيق أو ببيضة البللور أو بأداة شبيهة ذات سطح أملس ، حتى إذا ما أخذت المنمنمة تتوهج بالبريق نقلت إلى مكانها الخاص فى المخطوطة أو المرقعة [مضمّن الصور] .

وعلى الرغم من أن الصور الإسلامية كانت تُرسم على الورق ، وهو مادة هشة قابلة للتلف السريع وفى جو الشرق على الأخص ، فإن هذا التلف يعدّ ضئيلاً إذا قيس بالخراب الناجم عن نهب المدن . فقد تعرضت المكتبات أيضاً لذلك المصير الغاشم الذى كان يتعرض له السكان أنفسهم عندما ينطلق الجيش المنتصر فى أعماله الوحشية . ونحن ندين بالفضل فى الاحتفاظ بأحسن النماذج من أعمال الفنانين والمصورين فى بلاط « أكبر » ، وفى بقاء لوحاتهم وإنتاجهم إلى حادثة سلب « نادر شاه » سنة ١٧٣٩ للمكتبة الملكية فى دلهى [دلهى] وتجريده لها من مجموعة من أجمل التحف والكنوز ، ثم احتفاظه بها فى إيران حيث صارت بمأمن من المصير الغاشم الذى لقيته بقية المخطوطات التى لم يعتقد نادر شاه أنها تستحق عناء حملها معه فى طريق العودة من الهند . ذلك أن البقية من مخطوطات المكتبة الملكية فى دلهى تعرضت لنهب همجى من قبل فرقة من الجنود الحمقى الجاهلين فى تاريخ لاحق على ذلك التاريخ . أما كنز الصور الذى استولى عليه نادر شاه وصحبه معه خلال رحلته الطويلة الشاقة عبر سهول الهند ومرتفعات أفغانستان فقد وصل سالمًا إلى هراة .

٢- سلاطنة

دهلى

(١٢٠٦ - ١٥٥٨)

بعد أن تم لمحمد الغورى فتح شمالى الهند إلى مصب نهر الجانج أقام مولاه التركى قطب الدين أيبك والياً عاماً على دهلى ، وانتهاز هذا المولى الفرصة بعد وفاة مولاه عام ١٢٠٦ فنصب نفسه حاكماً عاماً على شمالى الهند . وكانت هذه أول دولة إسلامية حاكمة فى الهند فحسب عُرفت باسم « دولة المماليك » وتبعها دول أربع إسلامية ، إلى أن جاء الفتح المغولى للهند . ولم تكن هذه الدول الإسلامية تجمعها وحدة أسرية غير تلك الصفة التى جمعت بينهم وهى أنهم « سلاطنة دهلى » لأن مقرّ حكمهم كان فى مدينة دهلى .

وقد أُتيح للسلاطنة الإسلامية الثانية وهى « دولة الخلجيين » أن يمتد نفوذها إلى الدكن [الدكهن] والكجرات (١٢٩٧) ومنطقة چيتور على يد علاء الدين محمد الخلجى ، كما تم لهذا السلطان أن يُخضع لحكمه الراجپوت مدة ما . وياتى هنا هذه السلاطنة الإسلامية آل الحكم إلى السلاطنة الثالثة وهى دولة التغلقين الأتراك عام ١٣٢٠ ، وكان ناصر الدين محمود شاه آخر سلطان تغلقى ، وبموته عام ١٤١٢ انتهى حكم الدولة التغلقية . وخلال هذه السلاطنة الثالثة غزا التيموريون شمالى الهند عام ١٣٩٨ ثم جلوا عنها بعد أن أسالوا دماء كثيرة . ثم أقام الخضرخانيون السلاطنة الرابعة وكان مقرّ حكمهم أيضاً فى دهلى ، وانتهى أمر هذه الأسرة بتسليم مقاليد الحكم إلى الأسرة الخامسة سنة ١٤٥١ التى كان أول حكامها بهلول اللودى الأفغانى ، ولكن هذه الأسرة الخامسة لم يكن لها سلطان إلا على ولاية واحدة من ولايات الهند ذات الشأن ، إذ أصبحت الولايات الأخرى مثل البنغال وچونپور ومالوه وجوجرات لها استقلالها ، كما أن الوثنيين من راجپوت الدكن وهندوكيها كانوا هم الآخرون قد استردوا أجزاء شاسعة من ممتلكاتهم القديمة . وكان آخر اللوديين هو السلطان إبراهيم بن سكندر الذى لقي حتفه عام ١٥٢٦ فى سهل پانپت أثناء الحرب التى كانت بينه وبين بابر المغولى ، وكانت هذه نهاية السلاطنة الخامسة . وما إن كتب النصر لباير المغولى على اللوديين حتى أرسى قواعد الحكم المغولى فى شمال الهند ما عدا البنغال . وانتهاز فريد شير شاه [شير خان] الأفغانى فرصة موت بابر عام ١٥٤٠ فاستولى على الأقاليم التى كان يحكمها بابر وأرغم همايون المغولى على الفرار إلى كابل وأجلى عن البلاد من ينتمون إليه ، ثم دخل أجرا حيث اعتلى العرش ، وشملت دولته دهلى وما حوالها وكذا مالوه ومعظم بلاد الهند . وبعد وفاته عام ١٥٤٥ حكم دهلى بعده من نسله حكام أفغان ، غير أنهم لم يكونوا من القوة بمكان فانقسمت عليهم ولايات الهند مما مهد لعودة المغول إلى الهند مرة ثانية وانهزم سكندر شاه الثالث آخر الأفغانيين على يد همايون عام ١٥٥٤ .

٣- محمد بابُر

(١٥٢٦ - ١٥٣٠)

جاء على إثر الفتح الإسلامى للهند فى القرن السادس عشر على يد ظهير الدين محمد بابُر — ومعنى بابُر بالتركية الأسد — سليل الغازى التترى تيمور لنگ أبا والغازى المغولى چينگيز خان أما تأسيس امبراطورية المغول الإسلامية بشمال الهند على أطلال سلطنة دهلى ناقلا معه حضارة الإسلام . وكان بابُر (١٥٢٦ — ١٥٣٠) مؤسس هذه الأسرة المغولية بالهند مُسلماً سُنياً ، وُلد بفرغانه [فى تركستان السوفييتية الآن] عام ١٤٨٣ . وعندما بلغ الرابعة عشر كان حلمه أن يؤسس مملكة خالها ، فاستولى فى عام ١٥٠٠ على سمرقند ولكن ما لبث أن استردّها منه الأوزبكيون وجاء نصره الأكبر فى عام ١٥٠٤ عندما استولى على مدينتى كابل وغزنه ، وبعدها قاد حملات خمس خلال الممرّات المنيعة فى شمالي غرب الهند نحو الهندوستان بين عامى ١٥١٩ و ١٥٢٥ حين عبر الحدود على رأس عشرة آلاف محارب . وفى عام ١٥٢٦ أوقع فرسانه ومدفعيته الهزيمة بكل من ابراهيم اللودى سلطان دهلى المسلم وراجا جوالپور الهندى فى پانيپت بالقرب من دهلى ، ولم يمض عام إلا وكان قد قضى على الجيوش الهندية المتحالفة لأمرء الراجپوت ، فأحكم بذلك قبضته على هندوستان . ومع أن بعض المسلمين من العرب والأتراك والفرس قد جاءوا قبله الى الهند لتأسيس أسر حاكمة منذ القرن السابع كما قدّمت ، فلقد أصبح بابُر أعظم قوة إسلامية حكمت الهند على مرّ الأيام السالفة . وإذا كان بطبعه محارباً فلم تتوقف حملاته التوسّعية الى أن لحقه المرض عام ١٥٣٠ فأوصى بعرش الى ابنه همايون . وعلى الرغم من غزوه الهند غير أنه لم يأنس بالعيش فيها ، وهو ما يتضح فى مذكراته إذ يقول : ” ليس فى الهند غير مفاتن قليلة ” . كما نراه فى هذه المذكرات يعيب على الهند إنجازاتها الفنية ، إذ لم تكن فى رأيه تقوم على أسس أو يسودها التناسق .

ولفن التصوير الهندى تاريخ طويل فى الهند كما أسلفت ولا سيما الرسوم الجدارية التى تحفل بها جدران المعابر البوذية والهندوكية ، كما ازدادت العناية بتصوير المخطوطات مع دخول الإسلام الى الهند فى القرن التاسع . وعلى العكس من الصور الجدارية والزخارف المعمارية كان فى الإمكان إخفاء المخطوطات وحجبها عن الأنظار فى الفترات المتقطعة التى يبلغ فيها التزمّت أشدّه بين رجال الدين من المسلمين .

وقد واكب اضمحلال البوذية في الهند نهوض الإسلام ، على حين بقيت الهندوكية والچاينية على قوتيهما مما شجّع المصوّرين على تزيين كتب المخطوطات المقدسة بالتصاویر . وعلى العكس من رعاة الفن المغول كان الهندوكيون والچاينيون أشد ما يكونون قربا ومجاراة لأحاسيس الشعب ، لذا كانت أساليبهم التصويرية ذات جذور عميقة في التقاليد الهندية . وقد ظل المصوّرون الچاينيون لهم استقلالهم عن رعاة الفن ، يتخيرون العمل مع من هو أقدر إنفاقا .

وعند وصول بآبر الى الهند كان شمالها ينقسم الى دويلات صغيرة هندية وإسلامية ، وبانتصاره على سلطان دهلي تم له إخضاع أكبر الولايات ، غير أن ممالك الراجپوت الهندية في الغرب والسلطنات الإسلامية في الجنوب والشرق ظلت مصدر خطر له . وكانت هذه السلطنات ترعى فن التصوير من قبل أن يدخلها المغول ، غير أن منجزاتها كانت تختلف اختلافا كثيرا عن الأساليب الفارسية التي كانت جزءا من التراث الثقافي الذي يدين به بآبر .

وكانت الموضوعات التي تصوّر في عهد السلطنة هي القصائد الرومانسية والتاريخية لأمر خسرو دهلوی وملحمة الشاهنامه للفردوسی والحكايات الشعبية التي تمجّد أبطال الإسلام فضلا عن أساليب طهى الطعام . وتكمن أهمية منمنمات هذا العهد فنيا في أسلوبها الصادق عند تصويرها لما يروى ويُحسّ من مشاهد ، وفي التوسّع في استخدام الألوان ، وفي لجوئها للأساليب الفنية الأجنبية بعد تطويرها لتناسب التقاليد الهندية . والراجح أن بعض الصور الممتازة لمدرسة راجستان ووسط الهند قد نشأت أول ما نشأت في بلاطات السلاطين المسلمين أثناء المرحلة الأولى من مراحل مدرسة التصوير الراجستانية .

هكذا كان فن التصوير في الهند مزدهرا قبل أن ينزلها المغول سواء أكان التصوير على الجدران أم التصوير الإيضاحي لنصوص المخطوطات . وكانت التفرقة بين أساليب التصوير المختلفة مردّها العقيدة الدينية ، فترى مثلا أن الصور الهندية المبكرة كانت استملاء من العقيدتين البوذية والچاينية ، غير أن العقيدة الإسلامية وكذا الهندوكية هي أشد العقائد تأثيرا فيما بين أيدينا من دراسة .

وكان التصوير الهندي أيام النفوذ الإسلامي وقبل الغزو المغولي يُقال له " تصوير السلطنة " يعنون سلطنة دهلي التي بدأ نفوذها خلال القرن الثالث عشر الى أن أفل نجمها كما أسلفت على يد المغول في القرن السادس عشر . ولا يعنى هذا أن كل " تصوير السلطنة " قد وُلد في دهلي أو في شمالها ، فلقد كان ثمة مسلمون يقطنون الجنوب في الدکن [الدّكهن] ، وفي الغرب الذي كانت له صلة وثيقة بالعرب عن طريق البحر .

وتصوّر منمنمة من مخطوطة " اسكندر نامه " — التي كانت مهدها شمال الهند — لمؤلفها الشاعر الفارسي نظامی ، البطل اسكندر وهو يقتل أحد الحكام أثناء طراد بالخيّل (عام ١٥٠٠) (لوحة ٣٥) . وقد يدّعى على تلك الصورة لأول وهلة أنها هندية الأصل ، مما نراه من ثياب وعمائر وأصباغ ، ولكنها على هذا لا تختلف في أسلوبها عن أسلوب التصوير الفارسي خلال القرنين السابقين .

وتتميز اللوحتان (لوحة ٣٦ ، ٣٧) (١٥٤٠) من مخطوطة بهاجا قاتا پورانا الراجستانية من التصوير الهندي الإسلامي قبل الغزو المغولي بأسلوب هندي خالص ، حيث نرى في الأولى بالارامه يعتلى منكبي پرالاميه ، وفي الثانية بيما وهو يذبح چاراساندا ، هذا الى أن الموضوع هندي بحت إذ هو يتناول حياة الإله كريشنه ، كما أنه مكتوب بحروف هندية ، وبهذا ظل المخطوط بمنمنماته هندية

فى موضوعه وأحاسيسه وطبيعته . وكذا تتجلى حرية التعبير فى وضعات الشخصوس ثم تلك الغزارة فى تصوير خلفيات المشاهد . ومع أن صور هذه البهاجوات بورانا لا تجىء فى مصاف تصاویر « مدرسة السلطنة » إلا أنها تلقى ضوءاً آخر على تقنيات تصوير المخطوطات وقت الغزو المغولى للهند على یدى بابر وهمایون .

كذلك نسوق منمنمة من صور اللقائق تاريخها سنة ١٤٥١ ذات أسلوب هندوكى أوجاينى تشرح نصاً هندوكيا هو ال « فاسانت فيلازا » Vasanata Vilasa أى جمال الربيع . وترمز الصورة الى توله الناس بالإله كريشنه احتفاء بتجدد الإخصاب ، جاء فيه :

« أما وقد ولى الشتاء وأطل الربيع ،
وأخذ النحل يطنّ شاجيا لما يرشفه من رحيق الزهور ،
وغدت أشجار المانجو تردّد صوت الوقواق ،
فقد هبّ النسيم العليل ليلين ما استعصى من قلوب النساء ،
وليروح عنهن ما عاتين من كدّ العشق »

وكانت النحلة التي تنتقل من زهرة الى أخرى رمزا أثيرا فى الهند يدلّ على الشبق الجنسى . ويصف المشهد المصور كيف تسعى النحلة جاهدة لارتشاف رحيق زهرة الكوراماجا ذات العطر النادر .. وقد أضاف المصور بعض الشخصوس النسائية لم يرد لها ذكر فى النص (لوحة ٣٨) . ومع أن النص يتناول شئونا تبدو دنيوية غير أنه فيه تمجيد لإله الحب « كاما » ، فالعشق الذى يربط بين المحب والمحبوبة هو رمز الى اتحاد روح الإنسان بروح الله ، وهو المعنى الذى تضمّنته أسفار البهاجوات بورانا التى تصف مغامرات الإله كريشنه الغرامية . والذى أوحى بهذا كله خيال هندی بحث لا طائفى ، ولا غربة فالقاسانت فيلازا هى أحد الأسفار الجاينية .

ويقع هذا النوع من المنمنمات فى مساحات مطلية طلاء مسطحا أحادى اللون والدرجة فى جميع أجزائها ، وملونة بألوان زاهية ، كما تضمّ المنمنمة أشكالا زاوية وتكوينات مجزأة الى أقسام مستقلة ، ونحسّ فيها حيوية دافقة وتأثيرا مباغتاً ، على العكس من المنمنمات الفارسية المعاصرة لها المعقدة التكوينات الرهيفة ، والتى كان بآبر حريصاً أن تشيع .

وحين وافت بآبر منيته دُفن فى مدينة كابل حيث شيد له الامبراطور شاه جهان بعدّ ضريحا مناسبا عام ١٦٤٦ . وعلى الرغم من أنه لم يترك لنا آثاراً فنية — سواء وهو فى كابل أو فى الهند — تخلّد اسمه ، غير أن سيرته الذاتية التى تتضمن مذكراته والمعروفة باسم « بآبر نامه » والمدونة باللغة التركية الجغتائية والمترجمة الى الفارسية نستشف منها رجاحة عقله وقوة شخصيته ، وعلى غراره سار خلفاؤه سيرته فرعوا الناس كما رعوا الطبيعة . وهذه السيرة وإن جاءت نثرا إلا أننا نحسّ فيها روح الشاعر وخياله وتعشقه للطبيعة وولعه بالحدائق (لوحة ٣٩ أ ، ب ، ج) ، وتزخر هذه المخطوطة بموضوعات عن عالم الطبيعة التى شغف بها بآبر ، هذا الى ذكر الأحداث التى عاشها .



▲ لوحة ٣٥ مخطوطة اسكندر نامه للشاعر نظامي اسكندر
يقتل أحد الحكام أثناء طراد بالخيـل . سلطنة الهند (١٥٠٠) .

لوحة ٣٦ مخطوطة بهاجفانا پورانا . بالارامه
يعتلى پرالامبه . راجاستان (١٥٤٠) ▼



सा.मी.ग.रा.म.

गामंभकालं ममाद्वेधडकनतनं श्रीलतिनकाछानत हैमोनदै २८२
मात्राता



لوحة ۳۷ مخطوطة بهاجاتا پورانا . بیما یذبح
چاراساندا . راجاستان (۱۵۴۰) .

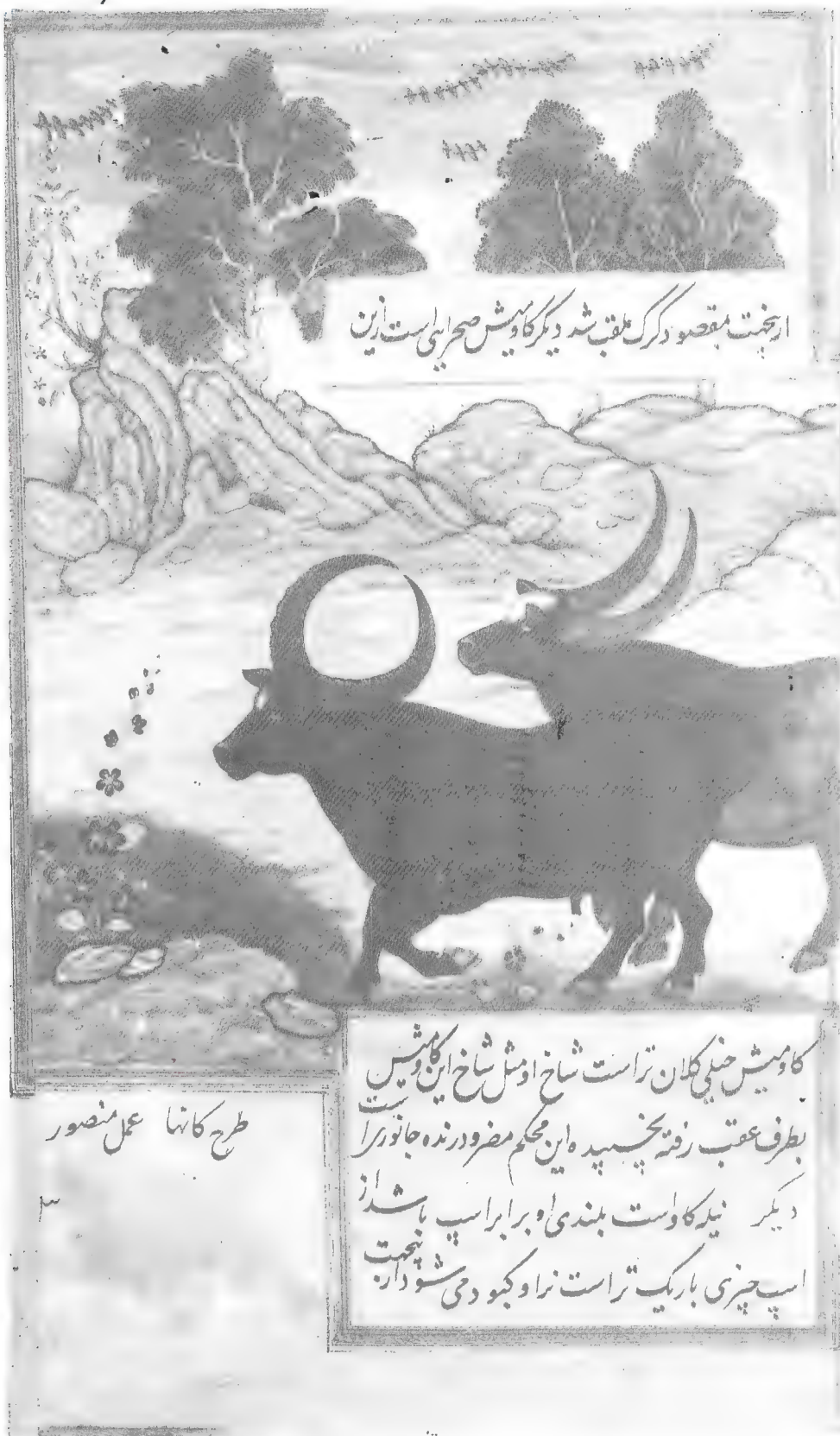


لوحة ٣٨ مخطوطة فاسانت قیلاز . النحل
یسعی لارتشاف ریحیق الزهور . أحمد آباد .





لوحة ۳۹ ب : صفحه من مذكرات بابر تدور حول طيور الهندستان.
 أواخر القرن ۱۶.



از جهت مقصود در کتب دیگر کاوش صحرائی است ازین

کاوش جنی کلان تراست شاخ او مثل شاخ این کاوش
 بطرف عقب رفته پخسید این محکم مضرو درنده جانور را
 دیگر نید کاوست بندی او برابر اسپ باشد از
 اسپ چیزی باریک تراست نرا و بگوید می شود از جهت

طرح کانا عمل منصور

س

لوحة ۳۹ ثوران
 تصویر منصور
 مخطوطة بابر نامه
 (۱۵۸۹)

٤- نورالدين محمد همايون

(١٥٣٠ - ١٥٥٦)

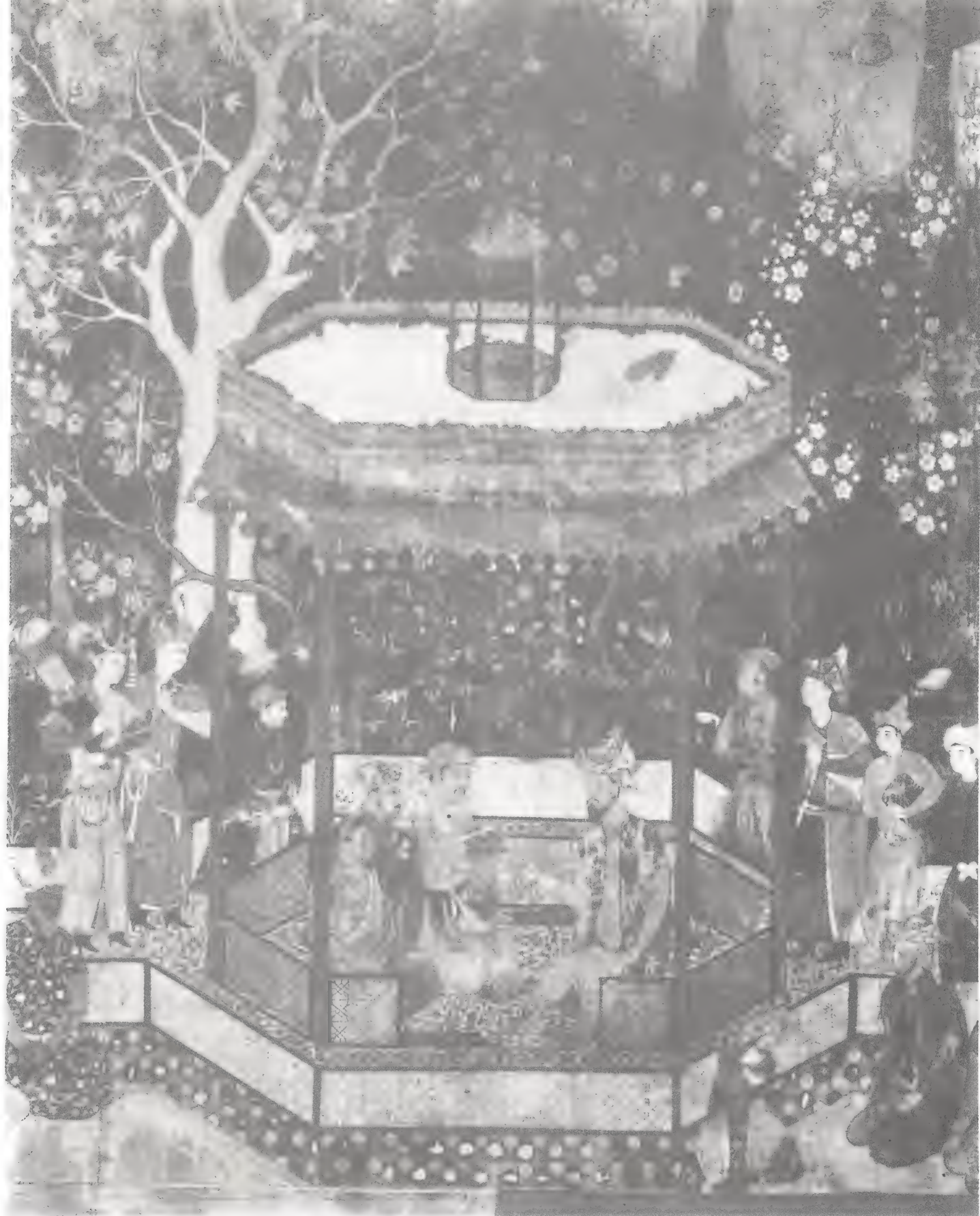
كان همايون بلا منازع الراعى الأول للتصوير المغولى فى الهند . وكان شخصية مُلغزة أقل جاذبية من أبيه وأكثر التزاماً بالرسميات وأشدّ تحفظاً ، معنيًا كل العناية باتباع قواعد البروتوكول ، ولكنه كان فى الوقت نفسه قائداً عسكرياً موهوباً غير أنه إلى هذا كله كان مُدمناً على شرب الخمر وتعاطى الأفيون شأنه شأن أفراد أسرته . وقد خصّ الفلك بنصيب كبير من اهتمامه ووقته ، وكم عانى من أخويه اللذين كانا لا يفتآن يهدّدانه ، هذا إلى ما كان يلقاه من تهديد الأفغان وعلى رأسهم شيرخان ، وكان نبيلاً من نبلاء بابر السابقين استولى على البنغال ثم أخذ ينازع همايون فيما بقى من الهندستان .

وعلى حين كان شيرخان فيه طموح وتحفّز كان همايون على العكس منه قَدَرِيّاً خاشعاً . ولقد تعقّب شيرخان همايون إلى أجرا عام ١٥٣٩ ، ثم اضطره إلى الفرار نحو إقليم البنجاب ، فإذا هو يلقى أخاه ميرزا کرمان وقد سدّ عليه المنافذ المُفضية إلى البنجاب وكابل ، وإذا هو يضطر إلى أن يغيّر وجهته إلى السند ، ثم أخذ يطوّف فى الأرض عامين إلى أن سمح له الشاه الصفوى طهماسب فى نهايتيهما بأن يقصد إيران ، لا کرما منه بل لمارب سياسية ودينية ، فلقد كانت ثمة قوتان إسلاميتان سُنيّتان هما الأتراك العثمانيون فى الغرب والأوزبيكيون فى الشرق تهدّدانه ، ومن هنا كان لابد له من أن يضمّ إلى صفه حليفاً شيعياً ، فرأى فى همايون بُغيته بعد أن يحوله من المذهب السُنى إلى الشيعى . ووجد همايون هو الآخر فيها فرصة فتظاهر باعتناق المذهب الشيعى ليجعل من الشاه عضداً له فى استعادة الهندوستان . ولم يكذب ظنه فإذا هو بمعاونة الصفويّين يستولى عام ١٥٤٥ على قندهار ، تلك القلعة الاستراتيجية الحصينة عند مدخل الهند واعداء الصفويّين بأن ينزل لهم عنها بعد قليل ، ثم ولّى وجهه شطر كابل فإذا هو ينتزعها من أخيه ميرزا کرمان ، ثم إذا هو يأمر بسمّل عينيه فى عام ١٥٥٣ . ثم أتاحت له فرصة أخرى بعد عامين حين ضعفت شوكة الأفغان بعد موت شيرخان ، فإذا هو يستولى على مدينتى أجرا ودلهى ، ولكن المنيّة لم تمهله فإذا هى تُعاجله بعد أشهر سبعة . وكانت سنوات حُكم همايون خمساً وعشرين منها سبعة فى المنفى ، ولكنه ترك امبراطوية أعزّ ما تكون شوكة مما كانت عليه حين تركها أبوه بابر عند موته .

وتعد زيارة همايون للبلاط الصفويّ عام ١٥٤٤ نقطة تحوّل حاسمة في تاريخ الفن المغولي مثلما كانت في تاريخ الامبراطورية المغولية ، فلقد أعجب خلالها بالتصاوير الرائعة التي أنجزها فنّانو الشاه . وتصادف أن كان اهتمام الشاه طهماسب وقتها بالتصوير قد فتر أمام أعباء الحكم الباهظة وتزمته الديني ، فتمكن همايون في عام ١٥٤٦ من ضم اثنين من كبار الفنانين الفرس الى بلاطه هما ميرسيد علي — الذي انضم إليه أبوه مير مصوّر فيما بعد — والأستاذ عبد الصمد اللذين غادرا تبريز مع إخصائي في تغليف الكتب وأحد علماء الرياضة في صيف عام ١٥٤٨ ، فتوجهوا في مبدإ الأمر الى قندهار حيث مكثوا عاما انشغل أثناءه همايون بقتال أخيه ميرزا كرمان إلى أن توقفت الحرب مؤقتا فأرسلهم همايون تحت حراسة مشدّدة الى كابل فبلغوها عام ١٥٤٩ ، وأخذوا في عمل جاد الى أن استعيدت الهندوستان بعد سنوات خمس في نوفمبر ١٥٥٤ .

ومن بين كل فنّاني طهماسب كان ميرسيد علي أدقّهم ملاحظة لا يدّخر وسعا في سبيل تمثيل الأشكال بدقة متناهية ، وفي التعبير عن الملمس سواء في الفراء أو المعادن ، غير أنه كان الى جانب عبقريته الفنية صاحب مزاج متقلّب كثير الشك . أما الأستاذ عبد الصمد وإن كان أقل منه موهبة إلا أنه كان أكثر مرونة ، لما كانت المرحلة التي قضاها في خدمة الفن المغولي أطول وأغزر من المرحلة التي قضاها ميرسيد علي . وتكشف أعماله التي بدأها منذ كان في كابل ، عن أنه قد أخذ يكيّف أسلوبه الصفويّ ويطوّعه ليوائم الرغبات المتنامية للامبراطور المغولي في تصوير البورتريهات الدقيقة المتقنة وفي توثيق القصص المتضمّنة للحكايات والنوادر . وهكذا استقر التصوير الصفوي في الهند باعتباره العنصر الأساسي في التصوير المغولي . وتُعزى الى عبد الصمد الصورة المهترئة التي أعيد رسمها مرارا والمعروفة باسم « بيت آل تيمور » والمحفوفة بالمتحف البريطاني (لوحة ٤٠) (١٥٥٠ — ١٥٦٠) ، وأكثر الظن أنه رسمها أثناء إقامته في كابل ، أو في الهند عند وصوله إليها . وهي صورة كبيرة الحجم ذات ألوان فخمة سخية تعكس ذوق همايون . وتعدّ هذه الصورة أعظم أعمال الفن المغولي في عصره المبكر ، والراجح أنها كانت دائما محط الإعجاب والتقدير ، إذ أضيفت إليها بورتريهات لأجيال ثلاثة خلفت همايون .

كذلك عهد همايون الى الأستاذين ميرسيد علي وخواجه عبد الصمد بالإشراف على الإعداد لمخطوطة « حمزة نامه » (١٥٦٠ — ١٥٧٤) ، وهي الملحمة التي تشيد بمآثر حمزة عمّ الرسول عليه الصلاة والسلام ، ويعدها البعض الرمز الفني المعبر عن الفتح المغولي الإسلامي للهند . وقد عكف على إعدادها فيما يُقال مائة مصوّر بين هنود وفرس ، فجاءت عملا فذا رائعا في تاريخ الفن المصوّر يضم ١٤٠٠ صورة مسجّلة على نسيج قطني من الحجم الكبير غير المألوف [٢٧,٥ بوصة في ٢٣,٥ بوصة] ، وما يزال عدد منها محفوظا بين المجموعات العامة والخاصة في أوروبا وأمريكا ، غير أن العمل في هذه المخطوطة لم ينته إلا في عهد الامبراطور أكبر .



لوحة ٤٠ بيت آل تيمور . تصوير عبد الصمد
(١٥٥٠ - ١٥٦٠) . المتحف البريطاني

٥- أبو الفتح جلال الدين أكبر

(١٥٥٦ - ١٦٠٥)

ولد أبو الفتح جلال الدين محمد أكبر سنة ١٥٤٠ وكان أبوه همايون عندها قد ترك الهند إلى إيران مخلفاً إياه وهو صبي في رعاية بعض أصفياؤه . وفي عام ١٥٤٥ هم بأن يلحق بأبيه في كابل ولكن الظروف لم تمكنه فقصى أعواما كانت من العسر بمكان ، وكان أن اعتقله عمه كامران . ثم كانت معركة بين العم والأب ، فإذا العم يضع ابن أخيه فوق أسوار قلعة كابل ليصد بذلك الأب عن ذلك القلعة بمدفعيته غير أن همايون تمكن من دخول المدينة من غير أن يصيب ابنه بأذى . وحين صحب الابن أباه همايون بعد أن تم له استعادة الهند أحس أنه في موطن جديد ، حتى إذا ما كان عام ١٥٦٢ تزوج أكبر من ابنة الراجا الهندي في جايبور ، وكانت لهذه المصاهرة أثرها في إيجاد نوع من التحالف استطاع به أكبر أن يجعل الحكام الهنود تحت السيطرة المغولية . ولم يفرض أكبر الإسلام على البلاد واستعاض عن ذلك بفرض الجزية والانتظام في سلك الجندية ، كما أتاح للحكام الهنود أن يحكموا إماراتهم حكما ذاتيا وأن يثقوا على عقائدهم الدينية . ولقد حاول أكبر دمج الشعب الهندي مع أشياءه المغول المسلمين بتحالفه مع الراجپوت في وحدة سياسية واجتماعية ، وهو ما أسفر عن تألق التصوير المغولي بقسماته المتميزة ، حيث تدرب في المدرسة التي أنشأها بعاصمة مملكة قرابة مائة من المصورين الهنود والمسلمين على أيدي الأساتذة الفرس ، وكان نتاج هذا فناً هنديا ، تكوينه الفني العام فارسي ، وأشكاله وعمارته فارسية في بعض أجزائها وراجپوتية في أجزائها الأخرى ، بينما كان يتجلى تأثير الفن الأوربي بين الفينة والفينة في اتباع قواعد المنظور^(٩) وتلوين الخلفيات . وقد عمل أكبر في سبيل تحقيقه لهدفه الأساسي وهو خلق قومية عامة على إدخال موضوعات من التقاليد والأساطير الهندوكية ، فثمة العديد من اللوحات المصورة المعبرة عن نصوص سنسكريتية إلى جانب المخطوطات الإسلامية . فكما كان أكبر عاشقا للفنون وراعيها لها ، كان ذا حسن انتقائي^(١٠) يدفعه إلى الترحيب بكل ما ينال إعجابه بغض النظر عن مصدره ، فمقياسه الأساسي والأوحد هو تواكب

(٩) المنظور هو تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين فتبدو وكأنها نافذة إلى العمق

[م . م . م . ث]

(١٠) الانتقائية أو التوفيقية أو التجميعية هي نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية ، وكذا أعمال كبار الأساتذة وضمتها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلا جديدا في إطار موحد والخروج منها بمذهب جديد [م . م . م . ث]

عناصره مع نظرتة الجمالية . وإذا كانت مدرسة التصوير الفارسية قد بدا أثرها قويا في المدرسة المغولية للتصوير في أيامها الأولى إلا أن هذا الأثر ما لبث أن لحقه الفتح في نهاية عهد أكبر . ومع القرن السابع عشر لم نعد نرى للعناصر التصويرية الفارسية غير آثار عارضة .

كانت سياسة أكبر في عمومها الجمع سياسيا وفنيا ودينيا بين ما للهند وما للإسلام من تقاليد ومناهج وأساليب ، وكانت هذه هي سياسته التي عُرف بها والتي كانت سببا في تطور الأسلوب المغولي في كلا المجالين الفني والمعماري ، وكان أجل ما ترك في ميدان التصوير هو مخطوطة « حمزة نامه » المصورة ، وفي ميدان العمارة هو عاصمته الجديدة فتحبور سبكرى أى مدينة الفتح التي شيدها بين عامي ١٥٦٩ و ١٥٨٥ . لذا لم يكن عجبيا أن يحظى مصورا هندوكيا مثل داسونت بحظوة أثيرة عند أكبر ، وإن لم يترك لنا الزمن من أعمال هذا المصور غير النذر اليسير . والعمل الأكبر الذي يُعزى إليه هو تصميمه لصور مخطوطة « رزم نامه » أى كتاب الحروب التي بدأ في إعدادها عام ١٥٨٢ . ويبدو أن ميوله الخيالية الحاملة كانت تتفق وميول أكبر الذي كان قد مرق من التقاليد الدينية التي وصلت به الى المنادة بعقيدة « التوحيد الإلهي » . على أن هذا المصور لم يلبث طويلا حتى انتحربأن طعن نفسه بخنجر بعد مرحلة من الاكتئاب مرّ بها . وعندها رأينا أكبر يغير اتجاهه فإذا هو أكثر ما يكون رزاة وعقلا .

كان الامبراطور أكبر بحق من عظماء حكام الهند ، فترك لمن بعده بجهد وإلهام آثارا جُنا ثمارها . وعلى الرغم من أن أباه تركه وهو في الرابعة عشرة من عمره غير أنه كان جَلداً شجاعا . ولقد نصّب قائداً من قواد أبيه هو بايرام خان عُرف بالوفاء ملكا على العرش على أن يكون وصيا عليه . وعلى الرغم من صغر سنّه فلقد قاد جيشا في أرض وعرة لطرد ملك الأفغان اسكندر شاه . ولقد بذل بايرام خان الكثير في مساعدة أكبر لإعادة الاستقرار الى البلاد ، ولكن ما لبث أكبر أن برم بتلك الوصاية ، وحين أراد أن يخلص من تلك الوصاية أرسله الى مكة في عام ١٦٥٠ ليحجّ ، وكان من حسن حظه أن بايرام خان قُتل على أيدي بعض الأفغان انتقاما لما أصابهم على يديه . غير أن تخلص أكبر من وصاية بايرام خان لم تحرّره كما أراد ، فإذا هو يقع تحت هيمنة حريم البلاط اللاتي كنّ قوة تحرّك العرش وظلت كذلك سنوات أربع منذ أن تولى . ولم يكن التخلص من سلطانهن بالأمر الهين لما كان مُلقى على عاتقه من أعباء لا سيما قيادة الجيوش والنظر في أمور الدولة وغيرها من شئون ثقافية وفنية أخذت طريقها الى الازدهار .

ولقد كان أكبر فتى مملوءا حيوية ونشاطاً ، مغامراً ما وسعته المغامرة ، غير أنه لم يأخذ نفسه بتعلّم القراءة شأن غيره من الأمراء وآثر عليها الصيد والطراد والمصارعة ، ولهذا عاش أميا . على أنه كان كما وصفه ابنه جهانجير شديد المخالطة للعلماء ورجال الدين على أى عقيدة كانوا ، يعقد صلوات بينه وبين كل من رأى فيه خيرا من أى جنس أو عقيدة ، فكان سمحا كريما يلقي كل فكر برضاء وقبول ، والغريب أنه عُرف بتدوّقه للشعر والأدب حتى إن الناس كادوا لا يصدّقون أنه أمي .

وعلى الرغم من أُميّة أكبر فإنه كان جماعاً للكاتب ولا سيما المزوّدة بالصور الإيضاحية ، ومن هنا يُقال إن مكتبته كانت تزخر بكتب التاريخ الطبيعي والطب والبيطرة وأصول الجنس البشري والديانات المقارنة والرياضيات والهندسة والاستراتيجية الحربية والفلك والتنجيم والأدب وشئون الحكم . وقد رُزق أكبر في عام ١٥٦٩ بالأمير سليم [الامبراطور جهانجير فيما بعد] ، ثم رُزق في العام التالي

بالسلطان مراد ، وفي عام ١٥٧٢ بالسلطان دانيال . وعندها تجمّعت السلطة السياسية كلها في يد أكبر لا ينافس في ذلك منافس ، وبهذا ضمن لأسرته المُلْك من بعده .

ولم يكن الراجيوت والمسلمون هم وحدهم من يحيط بأكبر ، كما لم يكن كل من حوله من الأعوان هنودا ، لقد كان أكبر غير متعصب لجنس دون جنس ، وكان يرى أن يعيش العالم على وحدة عامة وأطلق على هذه الوحدة اسم « صلح كل » . فكان يرحب في بلاطه بكل من كانت له كفاءة ، وهو ما حفز الشعراء والموسيقيين والمحاربين ورجال الدين والتجار والمصوِّرين أن يسعوا إليه ابتغاء الثراء ، فإذا هؤلاء جميعا يفدون من تركيا وإيران وبلاد العرب وأوروبا وأفريقيا لينضموا الى بلاط أكبر الذي أصبح بلاطا دوليا مزدهرا . وكذا لم يكن أكبر في إسناد مناصب الدولة حريصا على أن تكون خالصة للمسلمين ، بل كان يسندها الى من يتميز بموهبة من أى دين كان ، فنراه يجعل أحد الهندوس من رجال الأعمال مُشرفا على جباية الضرائب ، كما اتخذ براهمانياً من البراهمة صفيّاً له .

وبدأ لقاء أكبر بالأوروبيين سنة ١٥٧٢ حين غزا جوجرات ، ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية على اختلافها . ثم إن هذا اللقاء وما تلاه من لقاءات أخرى بالأوروبيين كان له شأنه في تطوّر التصوير المغولي ، إذ شُغِف أكبر بالصور الأوربية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن ، فإذا هو يُشير على فنانيه بدراساتها واستنساخها ومحاكاتها ، على نحو ما نرى في بورترية هو صورة من أخرى أوربية مطبوعة أو لعله يمثل الواقع تحت مرأى العين (لوحة ٤١) . ونرى النساء المسيحيات في خلفية الصورة وقد جثّون بين يدي تمثال لأحد الآلهة تضمّه صومعة تشبه العمارة الهندوكية المعاصرة . وتضم حواشي بعض الصور رسوما منقولة عن نظيراتها من الصور الأوربية المطبوعة على الحجر وبعض بورتريات تصوّر بعض نبلاء المغول وبعض الفنانين (لوحة ٤٢) .

وتدلنا هذه كلها على مقدار التطوّر الذي دخل على التصوير المغولي خلال القرن السابع عشر ، غير أن الزمن لم يحفظ لنا من بورتريات الامبراطور أكبر شيئا باستثناء صورته الرسمية في مخطوطة أكبر نامه . كذلك طرأ تغيير ملحوظ على التصوير المغولي في الفترة ما بين عامي ١٦٠٠ و ١٦٠٥ ، فبدلا من المخطوطات التاريخية الكبيرة التي تنتظم المئات من الصور الإيضاحية أصبحت أقل حجما وأقل صورا ولكنها شديدة الإتقان ، ينفرد كل مصور برسم صورة منها . فنرى مخطوطة « أكبر نامه » الثانية (١٦٠٤) قد غدت أشد تأنقا وإتقانا من المخطوطة الأولى التي أعدت عام ١٥٩٠ ، وكذا خُصّت البورتريات الفردية بعناية أكبر ، وحلّ التعبير عن المشاعر الذاتية محلّ التعبير عن المهام والأحداث التي تقع لفرد ما .

ويبدو أن أكبر لم يكن ملتزما بأصول الإسلام كلها ، فلقد رأيناه يشيّد في عام ١٥٧٥ مبنى أطلق عليه اسم « عبادات خانه » بمدينة فتحپور سيكري حيث كان يجتمع رجال الدين على اختلاف عقائدهم من زردشتيين وچايبين وهندوس ومسيحيين ومسلمين يُدلى كل منهم برأيه في معتقده ويُحاجّ فيه . وكان الامبراطور يشارك في هذا الاجتماع الذي يستغرق الليل كله برأيه وبأسئلة أكثر ما تكون عمقا ودلالة . وإذا أكبر يباعد بينه وبين أهل السّنة ، وأحبّ أن يكون للدولة دينا جديدا كان مزيجا من الأديان المختلفة في الهند وفي غير الهند . وعلى الرغم من أن نفرا من المقربين إليه اعتنقوا هذا الدين ، غير أنه كان في الجملة دعوة لم يستجب إليها الناس .

وانبرى أكبر مدافعاً عن الفنان المصوّر من وجهة النظر الدينية ، فجاء فى مقال بكتاب « عين الأخبار » بقلم وزيره الوفى أبو الفضل عن دفاع أكبر عن فن التصوير شرح فيه رأى أكبر وحكى على لسانه أنه قال « يخيل إلى أن للمصوّر وسائل غريبة للغاية للتعرف على الله . إذ أنه يقوم بعمل تخطيط لأى شىء حي ، وعندما يعمد إلى إبداع أطرافه واحداً بعد الآخر لا بد أن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته ، وبالتالي يجد نفسه مضطراً إلى التفكير فى الله واهب الحياة فتزداد على هذا النحو معرفته » .

وكان من جراء ما عليه من أعباء وتبعات أن اضطر إلى أن يزج بنفسه فى مغامرات شاقة ، وبلغت به جرأته أنه كان يروّض أشرس الفيلة جموحاً والتي تتأبى حتى على إنائها أن تقرب منها وهو ما تنبئته فى (لوحة ٤٣) ، إذ نراه قد امتطى ظهر فيل شرس هائج وهو يعبر به جسراً من القوارب . ولقد ذكر شيئاً فى سيرته التى كتبها صديقه ووزيره أبو الفضل يُشير فيه إلى الأسباب التى دعت به إلى أن يزج بنفسه فى تلك المخاطر ، إذ نقرأ له يقول : « لو أن الله كان على رضا عني نجاني وإلا ذهبت إلى حيث لا عودة » .

ولقد سعى أكبر جهده المرة بعد المرة فى الحفاظ على عرشه ، وإذا هو فى سبيل هذا يقضى على نفوذ حريم البلاط ، ويحرّر أسرى الحرب الهندوس من الرق ، إذ جرت العادة حينذاك أن يجعلوا من أسرى الحرب أرقاء ، كما أتاح للهندوس أن يشغلوا مناصب حكومية كبرى ، وكذا ألغى فى عام ١٥٦٣ الضريبة التى كانت مفروضة على الحجاج وأنبع هذا بإلغاء الجزية التى كانت تضرب على غير المسلمين ، ولم يفت أكبر أن يُصهر إلى الهندوس فتزوج - كما أسلفت - بأميرة من بينهم هى ابنة أحد الراجاوات . ولقد فعل هذا كله على الرغم من أن رأى العام بين المسلمين لا يُحيزه ، وكان هذا منه استيثاقاً بقوّته ، إذ كان يدرك أن الخلاف بين الهندوس والمسلمين أشد خطراً على انفصام الوحدة فى إمبراطوريته من غيره من الأخطار . ولقد تحقق لأكثر ما أراد فإذا الراجپوت - المعروف عنهم شدة المراس فى الحروب - يمشون فى تحقيق أهداف الإمبراطورية ، وإذا هم يقفون إلى جواره . ولكى يُزيد الصلة بينه وبين الراجپوت توثيقاً أباح لهم أن يلوا أعلى مناصب الدولة ، وإذا هم مع مرور الزمن يدركون ما للمغول من قوة وبأس فأصبحوا يأترون بأمره طوعية . وفى عام ١٥٧٦ تغلب أكبر على جيوش البنغال التى لم تكف عن مناوئته ، وكان هذا النصر مما ثبت ملكه . وفى عام ١٥٧٩ أصدر أكبر مرسوماً سمّاه « العصمة من الخطأ » ، وفيه منح نفسه سلطات واسعة لتفسير العقيدة الإسلامية ، كما دعا الآباء اليسوعيين النازلين فى مستعمرة « جوا » البرتغالية بشرقى الهند لإرسال بعثة منهم إلى البلاط المغولى .

ويقال إن أكبر كان قد خرج سنة ١٥٦٤ لصيد الفيلة ، فإذا هو يجد قطعاً من الفيلة يُربى على السبعين ، فكان طراداً رأى بعده أن يتلبّث فى هذا المكان ليلة استمع فيها إلى قصّاص يقصّ عليه ما كان من مغامرات لحمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم تفوق الخيال ، شطراً كبير منها يخصّ حمزة رضى الله عنه ، والشطّر الآخر يدور حول مغامرات الأبطال نهياً وسلباً وطراداً ورحلات خيالية مليئة بذكر التّينيات والعمالقة . وكانت مثل هذه الموضوعات مما يشغف به أكبر حين كان صبيّاً ، يؤيد هذا ما نقرأه فى كتاب « مآثر الأمراء » مما كان لأكثر من ولع بسيرة سيّدنا حمزة فكان من حبه لها حريصاً على أن يرويها لحريمه كلما جلس إليهن على الرغم من أن جدّه بابر أشار إلى هذه القصص فى مذكراته بما يحطّ من شأنها .



وهكذا كانت قصة مخطوطة « حمزة نامه » مزيجاً من الحقيقة والحكايا الشعبية والخيال يخص الشطر الأكبر منها سيدنا حمزة . فتروى القصة كيف جاهد في سبيل نشر الإسلام في جميع بقاع العالم ، ثم تزعم أنه لذلك ترك الجزيرة العربية متجهاً شطر سيلان وبيزنطة ومصر والقوقاز ، وأنه في رحلته هذه أحبَّ « مهرا نا چار » ابنة ملك الفرس الذي أعداء الإسلام وبنى بها ، كما بنى أيضاً بإحدى الجنيات [البهريهات] . وتمضى القصة لتصف الوقائع الحربية بينه وبين العراقيين ، وبينه وبين عبدة النار ، وبينه وبين زمرد شاه أحد كبار السحرة ، إلى أن كتب له النصر على الفرس بمعاونة صديقه عمرو [مقصود به عمرو بن العاص] .

وفي سنة ١٥٦٢ خلال حكم أكبر أخذ العمل يخطو من جديد لظهور مخطوطة « حمزة نامه » الكبرى ، وكان قد بُدئ الإعداد لها في عهد أبيه همايون . وقد تم إنجازها على أيدي نحو من مائة فنان منهم ما لا يقل عن ثلاثين فناناً كان قد استعان بهم من بين الهنود قاصداً بذلك أن يُفيد الأسلوب المغولي من أسلوب الفن الهندي ، وهذا لما راقه من أشكاله وألوانه وتقنياته .

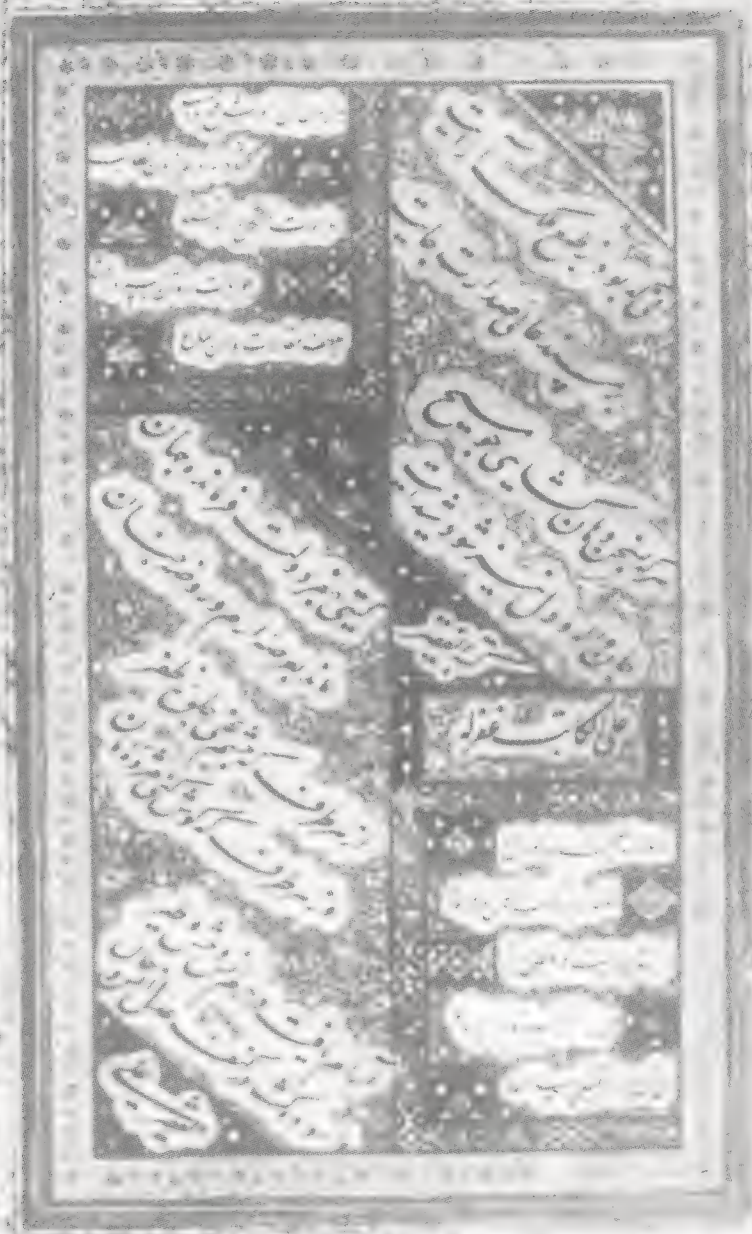
وتأريخ مخطوطة « حمزة نامه » التي تضم أجزاء عدّة مثار جدل إلى اليوم ، غير أن الرأي الراجح يجعله ما بين عامي ١٥٦٢ و ١٥٧٧ . وتتظم هذه المخطوطة أربعمئة وألف صورة إلا أن الزمن لم يحتفظ لنا منها بأكثر من مائة وخمسين صورة جلّها مما يضمّه الجزءان العاشر والحادي عشر . ولقلة هذه الصفحات التي انتهت إلينا أصبح من العسير الحكم على الطابع العام لصور هذه المخطوطة أو الحكم على ما طرأ على أسلوب تصويرها من تطوّر .

وقد باشر الإشراف على إعداد هذا العمل الفني الضخم الذي امتد مدة المصوّر الإيراني مير سيد على أولاً ثم تلاه مواطنه عبد الصمد ثانياً ، حتى أنني عليهما الامبراطور أكبر في مذكراته وعدهما أعظم مصوّرين بالمراسم الملكية . والمقطوع به أنهما لم يصوّرا صورة ما من صور هذه المخطوطة ، واقتصر عملهما على الإشراف فحسب . ومما يُذكر أنه كان ثمة مصوّران هنديان يعدّان من أعظم مصوّري الهند شاركا في إعداد بعض صور هذه المخطوطة هما داسوّنْت وباسوّن .

وصفحات هذه المخطوطة من نسيج قطنى ، وهو ما جرى به العرف في بعض المخطوطات الجاينية مثل صور الفاسانت فيلازا (لوحة ٣٨) والصور المعلقة بالمعابد البوذية الجاينية والهندوكية . ولا نحسّ في مخطوطة « حمزة نامه » شيئاً من الرهافة الذي نحسّ مثله في المصوّرات الفارسية ، فعلى حين نرى في التصاوير الفارسية الإيماءات جامدة والانفعات هادئة رزينة كما تتجلى فيها مسحة البلاط الجليّة ، نرى في صور « حمزة نامه » الإيماءات طائشة في كثرة والانفعالات ثائرة وصور الأجسام تكاد تنطق بمهامها ، وعلى حين كان الفنان الفارسي يُعنى بالتفصيلات الدقيقة والوضعات الرشيقة والإيقاعات المتموجة البارعة للثياب والأردية ، لا نحسّ بمثل هذا كله في صور « حمزة نامه » . ومما تتميّز به صور هذه المخطوطة ما نراه من جموع حاشدة وأحداث درامية وجو سحري يشيع في الصور جميعاً .



لوحة ٤١: بورتريه لرجل اوري ١٥٩٠ . متحف فكتوريا والبرت بلندن .





▲ لوحة ٤٣ مخطوطة أكبر نامه . الامبراطور أكبر يرؤض فيلا شرسا مجموعا تصوير باسوان ١٥٩٠ .
متحف فيكتوريا والبرت بلندن .

ولوفق التقاليد الهندية نرى النص فى مخطوطة « حمزة نامه » له الأولوية على الصور . وإذ كان أكبر قد استعان بمصورين من الهنود فى إعداد هذه المخطوطة ، نرى أن الأسلوب المغولى الذى كان ما يزال فى طور النمو قد دخلت عليه اتجاهات وتقاليده تختلف تلك التى وضع أسسها مير سيد على وأستاذ عبد الصمد لفنانى المرسوم الملكى . لذا جاء التصوير المغولى فى هذه المخطوطة لا يمثل الطابع الهندى فى جملة ، كما لم يمثل الفن الفارسى فى جملة هو الآخر ، بل كان أسلوباً جديداً له مميزاته الخاصة . وثمة صور تشيع فيها الحيوة كما فى منمنمة « فرار مردخت من الأشقياء » . ومن أمثلة هذه الحيوة ذلك الحد الفاصل بين اليابسة والماء ، وكذا الشخص الذى تهرع فى جريها ، وتلك الإيماءات الدرامية البينة ، ثم المياه المضطربة الصاخبة بأسمائها وما فى جوفها . وبإعنا النظر تراءى لنا أشكال خفية تروج هنا وهناك ، كما هى الحال فى صور الأطباء والكباش والطير (لوحة ٤٤) .

وتسوق منمنمة « البطل سعيد قائد جيوش حمزة حين بلغ أحد الحصون برفقة خوش خورم ليجدا فتاتين تتصارعان » (لوحة ٤٥) التى جاءت فى نهاية الكتاب الحادى عشر قصة مليئة بالمغامرات الجريئة جرت على يد القائد سعيد . وكانت ملك ما قد وقع عليه بصرها للمرة الأولى حين زارت معسكره ليلاً متكررة فى زى رجل . وحينما وقع سعيد فى الأسر اقتحمت عليه مكانه وذبحت حارسه ، وإذا هى تختطفها إحدى الساحرات . وما إن خلاص سعيد من أسره حتى امتطى جواده ومضى به مسرعاً يوماً بأكمله ، ثم انتهى به المطاف الى شجرة فترجل يستريح تحتها فإذا هو يفاجأ بسماع صوت لم يكن يتوقعه ، وإذا فتاة هى خوش خورم فوق الشجرة تسر إليه أنها هاربة من عصابة من الأشقياء ، فعرض عليها أن ترافقه فى مسيرته ، وبلغا معا الشاطئ ، وهناك ركبا سفينة أفلعت بهما إلى سفح الجبل . وعندها جاعهما نمر فتعاونوا على قتله ، ثم سلكا طريقاً غير مطروق وجدا فى نهايته بوابة مفتوحة فنفاذا منها ، وإذا هما أمام جواسق ومبان وحصون عديدة ، وبينما هما يطوفان بحصن من الحصون وجدا فتاتين تتصارعان ، وإذا إحداهما معشوقته ملك ما . وما إن رآته حتى أغمى عليها ، وما إن أفاقت حتى أخذ كل منهما يقص على الآخر قصته .

وبين أبدينا منمنمة أخرى من مخطوطة « حمزة نامه » تمثل عمراً صاحب حمزة ينتحل شخصية الجراح ميزموهيل (لوحة ٤٦) . وتروى القصة أنه اضطر الى هذا حين عدا السحرة على أعوان حمزة فاخطفوهم . ولذا كان عليه أن يلجأ الى حيلة يقتحم بها السجن الذى احتبسوا فيه أعوان حمزة بقلعة السحرة فى أنطاليه . واحتال لذلك بأن عقد صلة بينه وبين قائد قافلة من البغال هو الجراح ميزموهيل وكان فى طريق عودته الى داره بعد غيبة سنوات ثلاث ، فقدم له تفاحة محشوة بمخدر ما لبث الرجل بعد أن أكلها أن فقد وعيه ، فارتدى عمرو ثيابه وتزيأ معاونه بزى سائس لبلغه وتبعهما أعوانهما فاقتحموا القلعة وقتلوا زمرد شاه كبير السحرة وأخرجوا من فيها من أصحابهم الذين كانوا مسجونين فيها . وثمة منمنمة أخرى من مخطوطة « حمزة نامه » تصور أسطورة من الأساطير الخارقة التى تذخر بها هذه المخطوطة . ومما يلفت أنظارنا فيها « عمر العيار » ، تلك الشخصية الشهيرة بالمخطوطة



لوحة ٤٤ مخطوطة حمزة نامه . فرار مردخت من الأشقياء (١٥٦٧ - ١٥٨٢) . متحف الفنون التطبيقية بفيتنام .



▲ لوحة ٤٥ مخطوطة حمزة نامه : البطل سعيد يبلغ أحد الحصون
وبرفقتة خوش خورم لیجدا فتاتین تتصارعان . مجموعة کیفورکیان سابقا .



لوحة ٤٦ مخطوطة حمزة نامه . عمرو يتحل شخصية الجراح ميزموهيل

أمام قلعة السحرة بأنطالية (١٥٦٢ - ١٥٧٧) . تصوير ماهيش .





▲ لوحة ٤٧ مخطوطة حمزة نامه . فيل يقتحم القصر
ويقلب محتوياته رأسا على عقب . بنارس ١٥٦٧ م .



لوحة ٤٨ مخطوطة حمزة نامه . زردانك خاتني يحمل الخاتم للسجّان . فرير جاليري بواشنطن .

[والمقصود بها عمر بن الخطاب] وهو جالس على عرشه وقد أخذته المفاجأة ، وكذا ثورة الفيلة وهي تدك الحصن دكا ، والفوضى السائدة بين الحشود ، كما أن غزاة التلويين فيها تخرج بها شيئا عن الأساليب الفارسية وتجعلها فريدة في نوعها ؛ فصورة الفيل من الفن الهندي الخالص ، والثياب صورة من أزياء عهد أكبر ، والجالس على العرش يعتّم بعمامة صغيرة تعود الى ذلك العهد ويشدّ وسطه بحزام ضيق يرجع هو الآخر الى عهد أكبر . وكل هذه العناصر تشكّل في مجموعها جوا غريبا غير معهود ، غير أن هذه المنمنمة على الرغم من هذا كله لا تزال تمتّ بأسباب الى الفن الفارسي (لوحة ٤٧) .

أما منمنمة زردنك خاتنى وهو يحمل الخاتم الى السجّان من نفس المخطوطة والمحفوطة بالفريز جاليرى بواشنطن (لوحة ٤٨) فتعزى إلى فنان مجهول وقد رسمها خالية من تلك الشوائب التي نراها أحيانا في صور « حمزة نامه » ، تلك الشوائب التي تتمثل في الإسراف في حشد الحشود ، وكذا الإسراف في تسجيل جزئيات العمائر ، والإسراف أيضا في رسم الأشخاص غير متناسقة الأحجام وكان بعضها دُمى . ثم إننا نرى الحدث الذي أراد المصور إبرازه في مكان بعينه لا يتعداه يغلو المساحة الخالية خارج أسوار القصر . وليس مما يعيب اللوحة تصوير السجّان ضخم الجثة على حين نرى الرجال من حوله صغار الحجم ، إذ في تصوير السجّان على هذه الضخامة ما يبرز شخصيته . وأخيرا فإن التعبيرات التي تبدو في قسّمات الوجوه الرئيسية تدل على أن الحدث كان حدثا دراميا ، ولا يضير هذا أن المصور قد صوّر الأشخاص الذين هم دون الأولين مرتبة مثل الحراس على هيئة دُمى . ومما يلفت النظر صورة الحارس البدين الذي تبدو عليه قلة اكتراث بما حوله إذ يتجلى فيها المثل الحق للبورزيه ، كما تبدو صورة زردنك خاتنى الأسمر اللون صادقة الإيماءات ، وكذا يبدو الشخص الواقف في صحن السجن يُدبّر بوجهه في حركة عنيفة . والأشخاص جميعا لباسهم ملوّن بألوان زاهية غير أنه خالٍ من الزخرفة . ونرى أثر الفن الفارسي خلال القرن السادس عشر واضحا في تصوير السجاجيد والبلاطات .

وفي عام ١٥٧٤ أنشأ أكبر مكتبا للوثائق ، وكان هذا لا شك من أهم الأسباب التي دعت لتدوين الأحداث على مرّ الأعوام في عهده ، وكان يعمل في هذا المكتب أربعة عشر موظفا . وهنا حفز أكبر أبا الفضل على تدوين مذكراته التي أملاها لتنضم الى الوثائق وكأنها حوليّة من الحوليات الهامة على غرار « بآبر نامه » و « القانون الهمايوني » لخوندا مير . وبهذا توفرت بين أيدي المؤرخين وفرة من المراجع والأسانيد التي يمكنهم الرجوع إليها . ودعا أبا الفضل إلى أن يستخلص من تلك الوثائق ما يخصه هو ، على أن يُجمع في كتاب له خاصة هو مخطوطة « أكبر نامه » التي هي سيرة للإمبراطور أكبر على لسان صديقه ووزيره ومؤرخه أبو الفضل . ومع ذلك ليس الكتاب مقصورا على سيرة أكبر فحسب بل يشمل كذلك التاريخ الباكر للإمبراطورية المغولية (لوحة ٤٩) .



لوحة ٤٩ مخطوطة أكبر نامه . صورة تمثل معركة . ١٦٠٥ .

لوحة ٥٠ مخطوطة أكبر نامة . الاميراطور أكبر يأسر ياغراق
أحد النبلاء المتمردين في مياه النهر لخروجه على أمره .





لوحة ٥١ مخطوطة بابر نامه . مشهد معسكر . المتحف القومي بنيودهي .

أما النص الأصلي لمخطوطة « بابر نامه » فليس إلا حوليات فحسب ثم شيء من سيرة بابر تمثل أول امبراطور مغولي في الهند . وقد كتبت باللغة التركية الجغتائية لغة المغول الأولى ، وحين رأى تقديمها إلى الإمبراطور أكبر في ٢٤ نوفمبر ١٥٨٩ ترجمها إلى الفارسية خان خانان عبد الرحيم الذي كان قائدا للجيش وكان أيضا أدبيا مصورا . ويقال أيضا إنه لم يقم بترجمة هذه المخطوطة وإنما صقل ترجمة أولى سبقته . ومن بين منمنمات هذه المخطوطة منمنمة تمثل مشهد معسكر يحتفظ بها المتحف القومي بنيودلهي (لوحة ٥١) تنتمي إلى المكتبة الإمبراطورية أصلا حيث تحمل توقيع الامبراطور شاه جهان وكذا توقيعات الفنانين الذين اشتركوا في تصويرها . والمعروف أن حياة المغول عامة تكون في معسكرات ، لذا كانت قلاعهم معسكرات ، ويبدو بابر في هذه المنمنمة ذا بشرة سمراء ، وتعدّ منمنمات هذه المخطوطة من أروع ماصور في عهد أكبر .

وكانت هذه المشروعات الفنية كلها لها صبغة خاصة تميّز بها عن سابقتها من مخطوطات ظهرت في المرحلة المبكرة من عهد أكبر ، حين كان همّ الامبراطور محصوراً في مخطوطات مثل « توتى نامه » [قصص بيباء] و« حمزة نامه » أى فى كل ما هو أسطوري خرافي خيالي . أما فى هذه المرحلة الأخيرة فقد أمر الامبراطور بترجمة ما يتفق والمنطق من العقائد الدينية المختلفة ، فإن ثمار كل عقيدة — على حد قوله — يجب أن تنقى من أشواك الوثنية .

هكذا كانت منمنمات عهد أكبر متنوعة ، منها التاريخ العام والسير الذاتية والنقول عن النصوص الهندية والشعر الفارسي على نحو ما نرى في منمنمة من ديوان حافظ تمثل سفينة نوح وقد حمل فيها من كل زوج اثنين إنساناً وحيواناً وطيراً ، ويُقال إن إبليس كان يوعد بإغراق هذه السفينة ، لذا أخذ بعناقه أولاد نوح وقذفوا به إلى اليم (لوحة ٥٢) .

وما من شك في أن عهد أكبر كان زاخراً بعدد كبير من الصور ، من بينها مخطوطة « رزم نامه » (١٥٨٠) التي تنتظم ١٧٦ منمنمة ، و« الرامايانه » التي تنتظم ما ينيف عن ١٧٠ منمنمة و« تيمور نامه » التي تنتظم ١٢٨ منمنمة و« داراب نامه » التي تنتظم ١٥٧ منمنمة ومخطوطة « بابر نامه » الأولى التي تنتظم ١٨٣ منمنمة ومخطوطة « أكبر نامه » الأولى و« تاريخ الألف عام » التي تنتظم كل منهما حوالي ٣٠٠ منمنمة على أن هذه المنمنمات لم تكن كلها ذات مستوى رفيع ولا كانت أساليب فنانها جميعاً متميزة ، إذ لم يكن الفنانون بعد قد استقروا على التقنيات والأساليب التي أرسيت قواعدها خلال عام ١٥٩٠ وما بعده ، والتي لم يصف الفنانون إليها بعد ذلك إلا إضافات بسيطة وتنوعات تواكب الذوق الخاص بكل فنان .

وشهد عام ١٥٨٠ بدء مرحلة جديدة من النشاط الفني ، فلقد أمر أكبر بإعداد موسوعة جديدة لتاريخ العالم الإسلامي خلال الألف عام السابقة التي تنتهى عام ١٠٠٠ هجرية (١٥٩١ — ١٥٩٢ م) وهى « تاريخ الألف عام » ، ومن بين أحداثها الحادث الذى كان يصور حصار الخليفة المأمون لمدينة بغداد عام ٨١٣ م (لوحة ٥٣) . وعلى الرغم من هذا فإن رجال الدين لم يطمئنوا الاطمئنان كله لعقيدة أكبر وتوجهاته الدينية .

وفى هذا العام الذى أمر فيه أكبر بإعداد تلك الموسوعة أمر بترجمة ملحمة « المهابهاراته » [الهند الكبرى] من اللغة السنسكريتية وسماها « رزم نامه » [كتاب الحروب] ، ثم ما لبث أن أتبع هذا العمل بعمل آخر هو ترجمة ملحمة « الرامايانه » من السنسكريتية أيضاً على نحو ما نرى في منمنمة



لوحة ۵۲ دیوان
حافظ : فُلک نوح
(۱۵۹۰) . فریر
جالیری بواشطن .



لوحة ٥٣ مخطوطة التاريخ الألفي . حصار الخليفة المأمون لمدينة بغداد .

« رame ولاكشمان يقضيان على الشيطانة طاراقا » (لوحة ٥٤) من تصوير الفنان مشفق ، حين كان رame وأخوه التوام لأكشمان فى السادسة من عمرهما فوفد الى بلاط الملك داشرت الحكيم فيشوا ميترا ليبادل حكماء البلاط الرأى ، فاستقبله الملك أحسن استقبال ووعده بأن يُجيبه إلى ما يطلب . وجرت مناظرة بين فيشوا ميترا وبين الملك أبدى فيها الحكيم الوافد تخوفه من ظهور المخلوقات الشريرة التى تُفسد عليه وعلى الناس صلاتهم ، ورجاه أن يعينه على التغلب على هؤلاء الشياطين . وحين استجاب داشرت لمطلبه مُبدئاً استعداداه لتقديم العون ردّ عليه فيشوا ميترا بأنه ليس فى طاقة أحد غير رame أن يدفع عنه شرّ هذه الشياطين . عندها أذن له الملك أن يصحب معه رame وأخاه الوفى لأكشمان ليخلصاه من هذا الشرّ . وانتهى بهم جميعا المسير إلى غابة يكتنفها الظلام ، وإذا كان الهواء مليثا بريح عطنة سامّة توقف رame وقال له فيشوا ميترا إنه هنا تكمن الشيطانة طاراقا وأخذ يقصّ عليه وعلى أخيه قصتها . فذكر لهما أنها كانت فى شبابها على غاية من الجمال ثم تزوجت سوندا ورزقا ولدا هو ماريتشا ، ثم مات زوجها فإذا هى وابنها يحزانان لموته حزنا شديدا أفضى بهما الى الجنون ، وإذا هما ينقلبان شريرين لا يضبط عاطفتيهما ضابط ، وإذا هما يعدوان على كل من ملك حكمة يضبط بها عواطفه لا سيما الحكماء والأولياء الذين كانوا نمطا يحتذيه الهندوس . وكان أن اعتدى على كبير حكماء الهند أجاستيه فإذا هو يدعو على طاراقا بأن تنسخط على صورة سيئة تشبه ما عليه عاطفتها ، فإذا هى تنقلب الى صورة وحش شرير قبيح قد تدلت ثدياه وقذفت عيناه بالشرر ، كما انقلب ابنها إلى مارد شيطانى ، وإذا هما يعيثان فى الغابة قتلا وتدميرا . وحين انتهى فيشوا ميترا من سرد قصته رجاء رame فى أن يقضى على تلك الشيطانة الشريرة وابنها ، غير أن رame لم يستجب لرجاء الحكيم إذ كانت الشيطانة أنثى ، والأنثى فى رأيه لا تُمس بأذى ، ولكن الحكيم لم يلبث برامه حتى أقنعه ، فإذا رame يمضى وأخوه فى البحث عنها فى الغابة ، وإذا هو بين يدى طاراقا التى أقبلت عليهما تلعنهما وعيناها تقدحان بالشرر ملوحة بيديها اللتين أثارتا سُحبا من الغبار ثم أخذت تقذفهما بالحصى . فأثار هذا المسلك منها غضب لأكشمان لا سيما وأنه لم يبد منهما ما يثير حفيظتها ، وإذا هو يصلم أذنيها ويجدع أنفها راجيا أن يردها هذا وذاك إلى صوابها ، غير أنها لم ترتدع وعاودت هجومها وأخذ شكلها يتغير من حال سيئة إلى حال أسوأ ، ثم إذا هى عملاق قد ملأ الفضاء . عندها صوب رame سهمه إليها فأرادها قتيلا .

ويقال إن بدوانى الذى وكل إليه الإشراف على نصّى المهابهارته والرامايانه كان حذرا كل الحذر من موافقة أكبر على تلك الآراء المتطرفة للهندوس مثل تحريم ذبح البقر ، وكان هذا منه بعد أن توثقت الصلة بينه وبين الهندوس ، ثم من تقديس للبقر الذى هو عند الهندوس سبب الخصب فى الحياة .

ومن السهولة بمكان تمييز التطور الذى طرأ على فن التصوير المغولى فى عهد أكبر بتأمل منمنمة « كريشنه ومدينة دفاراك الذهبية » من مخطوطة « رزم نامه » (١٥٨٥) (لوحة ٥٥) التى نرى فيها مدينة دفاراك التى أمر الإله كريشنه بتشيدها بدلا من مدينة ماتورا التى أتت عليها غارات الشيطان چاراساندا . ونرى كريشنه بلونه الأسمر وردائه الأصفر جالسا بغرفة فى المدينة الذهبية يحيط به أتباعه الذين يقدم له بعضهم الهدايا . وتدل مشاهد السلام فى أمامية الصورة مثل الراعى الذى يتقدم قطعانه والرجلان اللذان يتحادثان عند بوابة المدينة على أن الرعب الذى كان يسيطر على المدينة قد ولى إلى غيره رجعه .

وتتجلى فى هذه المنمنمة حرية أوسع فى استخدام المساحات ، كما أن العمارة مصوّرة بأسلوب يكاد يكون ثلاثى الأبعاد بدلا من التصميمات المسطّحة ، وكذا نجد تصوير الكائنات الحيّة مثل رعاة البقر والشجر قد صار تجسّيما بأسلوب يوحي بالإحساس بالكتلة ضمن الفراغ المتاح لها فى المنمنمة . كذلك يتناقص حجم الشخص والعناصر فى الخلفية عنه فى الأمامية . ولعل هذه الظاهرة وكذا ظاهرة التجسيم جاءتا من أثر التقنيات الأوروبية ، فكثير من التحف الأوروبية وجدت طريقها إلى الإمبراطورية المغولية . وثمة نص من عهد همايون يصف النسخيات المرسّمة الأوروبية المعلقة على جدران القصر الامبراطورى ، كما أن أكبر قد جاءت نسخة مصوّرة من الإنجيل من بعثة التبشير اليسوعية التى نزلت أجرا عام ١٥٨٠ .

ونلمس هذا الاتجاه أكثر وضوحا فى مخطوطة « أكبر نامه » الثانية (١٦٠٤) على نحو ما نرى فى منمنمة داود يتلقى رداء الشرف من منعم خان (لوحة ٥٦) . فنظرة واحدة للمضاهاة بين صور مخطوطة « حمزة نامه » وصور مخطوطة « أكبر نامه » تكشف كيف انتقل المصورون المغول من أشكال الشخص النمطية المتوارثة عن التقاليد الإسلامية والهندية إلى رسم الشخص بذواتها فإذا هى تمثل الشخص نفسه . وبينما كان يقوم على تصميم أية منمنمة من مخطوطات عام ١٥٨٠ فنان واحد يتولى تنفيذها بعده فنان مساعد أصبحنا مع عام ١٥٩٠ نرى أن الأمر يوكل إلى فنان واحد ليحيى أشدّ إنقانا ، وهو ما كان يؤثره الامبراطور .

ونرى لأبى الفضل كلمة يشكر بها الامبراطور أكبر على تهنّئته إياه بعد أن رفع إليه المجلّد الأول من مخطوطة « أكبر نامه » فى عام ١٥٩٦ فيقول : « كم غرقت خجلا فى عرقى بتهنئة الإمبراطور إياى » . ولقد كان المجلّد الأول الذى أهده أبو الفضل إلى أكبر يضم تاريخ ثلاثين عاما من عهد الإمبراطور ، كما يضم نبذا قصيرة عن حياة أسلافه . وكان أبو الفضل يعتزم أن يَتَمّها مجلدات أربع إذ كان فى تقديره أن الإمبراطور سوف يمتد به العمر إلى مائة وعشرين سنة ، ثم يتوّج هذا بمجلّد خامس يضم مجريات الحكم وأعمال الإمبراطور ، غير أنه لم يوفق إلا فى إتمام مجلد ثالث اختار له عنوانا هو « حوليات الامبراطور » . على أنه لم يبق لنا من هذا العمل إلا مخطوطتان مصورتان غير تامتين حفظهما لنا الزمن ، إحداهما بمتحف فكتوريا وألبرت والأخرى بمكتبة حكومة الهند بلندن .

وكان المصوّرون فى عهد أكبر عدّة ، منهم ميرسيد على التبريزى وخواجه عبد الصمد الملقّب باسم « شيرين قلم » أى القلم العذب وداسونّت الذى وهب حياته كلها للفن ، وباسوان الذى اختص بتصوير الخلفيات ورسم قسّمات الوجوه وتوزيع الألوان وتصوير البورتريهات . وثمة غيرهم مثل كيشوف ولال وموكوند ومسكين وفروخ ومادهوك وچاجان وماهيش وخيمكاران وتارا وسانلا وهاريباس رام .



لوحة ۵۴ الرامایانه . رامة ولاكشمانه يقضيان على
 الشيطانة طاراقا (۱۵۸۷ - ۱۵۹۸) . تصوير مشفق .

لوحة ۵۵ مخطوطة رزم نامه . مدينة دقاراکا الذهبية
 التي أمر الإله كريشنة بتشييدها بدلا من مدينة ماتورا





▲ لوحة ٥٦ مخطوطة أكبر نامه الثانية ١٦٩٤ .
داود يتلقى رداء الشرف من منعم خان .

ويكفى ماعدده أبو الفضل من أسماء الفنانين المقيمين في بلاط أكبر وسرده عنهم في كتابه « عين الأخبار » دليلاً على مدى الاهتمام الذي يحيط به الإمبراطور فنانيه . ويعكس هذا كله بغير شك مدى تقدير أكبر لهؤلاء المصورين الأفاضل ولإبداعاتهم . وقد روى أبو الفضل أن أعمالهم كانت تخضع لفحص أسبوعي ، وأن الإمبراطور كان يُجزل العطاء والهدايا أسبوعياً على قدر امتياز العمل . ومن المؤسف أن تقليد إثبات التوقيعات على الصور لم ينتشر إلا قبيل انحطاط فن التصوير الإسلامي ، وإلا لكانت لدينا اليوم حصيلة وفيرة في هذا المجال . كما يقرر أبو الفضل أن مصوري الإمبراطور أكبر كانوا يحصلون على مرتبات شهرية ، وأن العلاقة الوثيقة بين الفنان كمصور أو كحرفي أو كموظف برئيسه ظلت سائدة في الهند . ومن المؤكد أنه بغير هذا التأييد وتلك المعونة لم يكن ليتيسر للفنان أن يُبدع مثل هذه الأعمال الرفيعة المستوى ، ولتعدّز عليه أن يهب من وقته وجهده ونفسه ما يصل به إلى الإجابة والإبداع ، فمثل هذه الروائع يستحيل أن تخرج إلى النور والفنان في عجلة من أمره وحين ينشغل عنها بتدبير أمور معاشه اليومية .

كان جزء من النجاح الذي حققه أكبر بانياً من بُناة الإمبراطورية يرجع إلى تسامحه الديني غير المعهود ، فقد كان متفتح الذهن لا اعتراض له على أية عقيدة دينية أخرى . ولهذا أثره الكبير في أسلوب تصوير المخطوطات المغولية خلال عهده ، فلقد حفزت أكبر طبيعته التوفيقية إلى أن يستعين بفنانين من مختلف الأديان يُشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس . كذلك ضم بلاطه عدداً من اليسوعيين البرتغاليين الذين جهدوا جهدهم في أن يضموا الإمبراطور وحاشيته إلى المسيحية ولكنهم لم يفلحوا ، وكان غرض أكبر من ضم هؤلاء اليسوعيين إتاحة فرصة أوسع للمناقشات الدينية التي كانت تدور في مجلسه . وما لبث أن امتد أثر التصوير الأوربي إلى التصوير المغولي ، كما هي الحال في المناظر الطبيعية التي نراها تملأ الطرف البعيد من المنمنمات المغولية ، يحاكون بها الصور الأوربية ما صُوّر منها وما طبع على الحجر أو المعدن ، وقد يغالون فينقلون الموضوعات الأوربية المصورة كما هي ، كما نرى في لوحة زيارة العذراء مريم للإصابات (لوحة ٥٧) . وهكذا بدأت لأول مرة تظهر بعض عناصر التصوير الأوربية مثل اتباع قواعد المنظور وتقنه الإشراق والعتمة^(١١) ، ومن ثم كان التحوّل الذي امتزجت فيه الخطوط والألوان الفارسية بالواقعية الأوربية والأساليب الهندية المحلية ، وغدا التصوير المغولي في صدر القرن السابع عشر فرعاً قائماً بذاته من فروع التصوير الإسلامي .

(١١) Chiaroscuro أو الظل والنور أو الفاتح والداكن هو تدرّج أطيايف الضوء والظل في التصوير من حيث إبراز الأشياء والإبانة عن مواضعها وصلتها ببعضها بعض في مكان بذاته ، فيظهر التدرّج في درجات النور والظل المتفاوتة زيادة أو نقصاً ، سواداً أو بياضاً ، وقد يستغله الفنان للإيحاء بمسحة وجدانية من حيث الدرجة الضوئية . والمعروف أن التدرّجات الضوئية تعين على « تجسيم » الأشكال ، ومن هنا كانت إضافة لا غنى عنها لتجسيم الشكل الذي كان يكتفى في تصويره بالخط المحوّل الخارجى [م . م . م . ث] .



لوحة ٥٧ تصوير مغولي . زيارة العذراء مريم لابنة
عمّها إليصابات أم يوحنا المعمدان . متحف ريتيرج بزيورخ .

وكان جُلّ ما يُصوّر لتجميل المخطوطات ، ومن بين هذه المخطوطات مخطوط خُصّ بالفلك هو « كتاب الساعات » (١٥٨٣) ، علما بأن المخطوطات المغولية المؤرّخة قبل عام ١٦٠٠ كانت من الندرة بمكان . وتُنسب هذه المخطوطة الى واحد من رعاة الفن في حاجي پور وكان مقرّبا الى الامبراطور أكبر ، وهي تمثل الأسلوب المغولي في قمة نضجه ، كما تدلّ على أن مثل هذه المخطوطات كان في الإمكان إنجازها خارج نطاق البلاط الامبراطوري . وإلى جوار هذه المخطوطة ثمة مخطوطات أخرى من عهد أكبر تدلّ على تنوع الموضوعات التي ظفرت بالتصوير ؛ فنرى مثلا أن نسخة مخطوطة « توتى نامه » أو قصص بيبغاء المحفوظة بمكتبة تشستر بيتي بدبلن تضمّ مغامرات رومانسية تجري على لسان بيبغاء ، وهي مترجمة عن الفارسية التي كانت هي الأخرى مترجمة عن أصل هندي ، فنشهد في إحدى الصور (لوحة ٥٨) رجلا يرتدي ثوبا برتقاليا مشغولا بالحديث مع فتاة تجلس في غرفة ضيقة من وراء باب قد فتح أحد مصراعيه ، وفي اليسار فتاتان إحداهما تحمل زجاجة ذهبية والأخرى تحمل طبقا مليئا بالرمّان . وقد توزّعت بعض صور هذه المخطوطة في أنحاء شتى من العالم ، وهو ما جرى لكثير من المخطوطات المغولية لما لصورها من جاذبية أغرت المعجبين باقتطاعها . وثمة نسخة أخرى من هذه المخطوطة يحتفظ بمعظم منمنماتها التي تبلغ مائتين وخمس عشرة متحف كليفلاند للفنون ، يرتبط أسلوبها بالأسلوبين الراجيوتي والإسلامي المبكر في راجستان والدكن ووسط الهند .

وثمة مخطوطة لها شأنها تمت في أواخر عهد أكبر تصور قصة من قصص جولستان للشاعر الفارسي سعدى الذي عُرف شعره بالجزالة واشتهرت قصصه بالانطباعات الأخلاقية ، وكانت اللغة الفارسية مصدر متعة أدبية كبيرة في بلاط أكبر باعتبارها لغة الحضارة الأم . فبينما كان الشاعر سعدى يخطب ذات يوم بالمسجد الأموي بدمشق وسط جمهور غير عاين بما يقول ، إذا رجل يمرّ بالمسجد ، وحين سمع تفسيره لآية من آيات القرآن الكريم انتفض منجذبا ، ومالبت جمهور المصلين أن هتفوا معجبين . ويمضى سعدى قائلا إن الذين كانوا خارج المسجد ولم يسمعوا حديثه ولكنهم كانوا على علم هم أقرب الى الله من هؤلاء الذين كانوا داخل المسجد وأعجبوا بحديثه عن جهل » (لوحة ٥٩) . وهذا المشهد المصوّر من عمل الفنان مسكين الذي تميز بتقنية خاصة وبقدرته الفائقة على التفرقة في صوره بين الصفات الخلقية .

وثمة صورة من عام ١٦٠٢ لاستشهاد الصوفي حسين بن منصور الحلاج في عام ٩٢٢ ببغداد تُعزى الي مير عبد الله صاحب « القلم المسك » يحتفظ بها الولترز جاليري بواشنطن (لوحة ٦٠) . ومما يدلّ على أنه كان مصوّرًا ماهرا تعبيره الوافي عن مأساة الحلاج ففيه إرهاف حسي بالغ من حيث تعبيره عن قسمات الوجوه وتأثرها بالحدث من حولها ، فإذا هو يبلغ القمة في تصوير الشهيد . وكذا مما يدلّ على نبوغه تصويره لمريد من مريدي الحلاج وهو يمزّق ثوبه الأزرق حزنا وأسى على مقتل مولاه ، ثم تلك الصورة التي تمثل مريدا آخر رافعا يديه مولولا صارخا ، ثم تصويره لمريد ثالث ينطح على الأرض جزعا وحزنا بينما يحاول رفيق له أن يخفّف عنه . وعلى حين نرى سمات الأسى بادية على وجوه أتباع الحلاج نرى سمات العنف والقسوة على وجوه الجلادين . والمنمنمة في تلوينها تفيض ثراء ، وتكاد تخفى فيها مراعاة قواعد المنظور إلا في القليل ، وهو ما يتبين في صور الأشخاص الواقفين بالقرب من مدينة بغداد فهم أقل حجما من أولئك الذين نراهم في أمامية الصورة . ونرى المعمار الهندي قد طغى شيئا على المنمنمة ، فإذا نحن نرى صورة بغداد العربية على



لوحة ۵۸ مخطوطة توقی نامه . مشهد غرامی (۱۵۸۰) .

این آمدم ترپست پتوران نیه داری در محله کوران سید پلین مسکنی باده
 و پهلایم سخن دراز در مغنی این آیت و سخن قریب الیه جلال
 سخن در حینا

لوحة ۵۹ مخطوطة
 جولستان للشاعر
 سعدی .
 الشاعر یخطب بالمسجد
 الأموی بدمشق .
 تصویر مسکین .





لوحة ٦٠ تصوير
 مغولي . استشهاد
 الصوفي حسين بن
 منصور الخلاج .
 تصوير مير عبد الله
 صاحب القلم المسك
 (١٦٠٢)
 ولترز جاليري
 بواشنطن .

النمط الهندى . وعلى الرغم من تلك الزحمة المتمثلة فى المنمنمة فثمة رهبة تسود المشهد ، ولعل هذا يُعزى الى تلك المأساة التى وقعت للحلاج ، ومما يخفف من تلك الرهبة المشهد الطبيعى فى الصورة .

وليست كل صور عهد أكبر صوراً لتجميل المخطوطات وحدها ، بل كان هناك العديد من الصور القائمة بذاتها يُحتفظ بها فى « مضّمات » ، كما كان بعضها دراسات فنية سواء للنبات أو الحيوان أو الإنسان . كذلك عُنى أكبر عناية شديدة بپورتريهات رجال البلاط وغيرهم ممن كان يأنس إليهم ، وكان حريصا على ضرورة المحاكاة الدقيقة . ومن هذه البورتريهات كَوْن مضّمًا ضخما للصُور ضمن به لمن توفاهم الله حياة جديدة واكتسب من لايزال على قيد الحياة خلود الذكر . وهكذا أمر فنانيه أن يُعنوا بالحقيقة لا بالرمز فى تصوير بورتريهاتهم ، وكانت قبل تميل الى الرمز ، وبهذا غدت البورتريهات فى عهد أكبر تخالف كثيرا المناهج الإسلامية والهندية .

ومن نماذج الدراسات الفنية للطبيعة صورة الفهود الصيادة (لوحة ٦١) التى تمثل نموذجا مبكرا للفن المستقل بذاته ، صُوّرت على نسج قطنى ، وهى لا تصوّر حادثا بعينه ولا تخدم نصا من النصوص بل هى تسجيل لجماعة من الفهود الصيادة المعروفة باسم « تشيتا » ، وكانت لها أهمية خاصة بين مغول الهند لقدرتها الفائقة على الصيد . وهذه الصورة لجماعة الفهود بالغابة لم تجيء إلا عن دراسات أملتها على الفنان رحلات الصيد التى شارك فيها ، الأمر الذى أعانه على تقديم هذه الصورة . وكان منظر الفهود الصيادة فى سهول الهند وجبالها أمرا مألُوفًا خلال القرن السادس عشر ، غير أن هذا الحيوان مالبث أن انقرض وكان آخر ما شوهد فى عام ١٩٤٨ .

ولقد أظلت أيام أكبر الأخيرة سحابة كثيفة حين تمرّد عليه ابنه سليم الذى لم يُرزق الصبر الى أن يؤول إليه الحكم . فبعد عام ١٦٠٠ ادّعى أنه الملك وسار على رأس جيش جرار من مدينة الله أباد حيث كان حاكما لها نحو العاصمة ، الأمر الذى فزع له أكبر فدعا إليه صديقه أبا الفضل من الدكن ليسانده ، ولم يلتق الجيشان بعد أن توعد أبو الفضل ابن الامبراطور فرجع عن محاولته ولكنه أضمر لأبى الفضل الضغينة ، فإذا هو يوقع به فى كمين دبره أحد حلفائه عام ١٦٠٢ ذبح فيه أبو الفضل وأرسل رأسه الى سليم . ومع ذلك كله غفر أكبر لابنه تمرّده وجريمته الشنعاء ، ومالبث أكبر أن مرض فى سبتمبر ١٦٠٥ بعد أن فرغ الفنان مانوهار من رسم بورتريهه (لوحة ٦٢) ، فلقى ربّه بعد شهر واحد من المرض . ونرى من ورائه حفيده الغلام الأمير خورام [شاه جهان فيما بعد] يتحدث الى أخيه السكير الأمير خسرو ، وبين يدي أكبر طبيبه الخاص المشرف على علاجه ، وثمة صياد يحاول سدى أن يجذب إليه انتباه أحد كلاب الصيد .



لوحة ٦١ تصوير مغولي . عائلة من الفهود الصيادة بالغابة . (١٦٠٤) متحف سنسناق للفنون

٦- نور الدين محمد جهانجير

(١٦٠٥ - ١٦٢٧)

ما إن اعتلى الأمير سليم العرش حتى أضفى على نفسه لقب «جهانجير» أى «مالك العالم». وعلى الرغم من أن مذكراته توحى بأنه كان حاكما مستبدًا لا يثبت على رأى، إلا أننا نراه مرة رحيم بالحيوان كما هو رحيم بالإنسان ومرة نراه غير رحيم، وكذا نراه عاطفيا مرة وغير عاطفى مرة أخرى. ومن رحمته أنه حين رأى أفياله ترعد فرائصها من برودة الماء فى الشتاء أمر بتدفئة المياه لاستحمامها. وكان متدوِّقا للجمال تواقا الى المعرفة، ونراه قد شيد مبنى بديعا تخليدا لذكرى ظييه الأثير. وكان إذا ما أعجب بالبلان إحدى النوق أخذ يبحث عن أى طعام تأكل، وإذا هو يأمر بأن يكون هذا الطعام هو طعام كل قطعانه. وكم كان رجال بلاطه حريصين على أن يُدخلوا السرور إلى نفسه، فيجمعون له من الأخبار ما هو عجيب، ويتحفونه من الهدايا ما هو غير مألوف، ويجلبون إليه ما هو غريب من حيوان البلاد النائية مثل حيوان الزبرا الذى خيل إليه فى مبدأ الأمر أن الخطوط التى تعلو ظهر هذا الحمار ليست من فعل الطبيعة وإنما هى من صنع صانع، وما لبث بعد أن رآه أن ضمه إلى حديقة حيوانه. وثمة فنان من فنانى هذا العصر يسمى الأستاذ منصور رسم هذا الحمار فى أبدع صورة (لوحة ٣٢) ومن أجل هذا خلع عليه جهانجير لقب «نادر عصره» كما خلع على غيره لقب نادر الزمان. ويروى الامبراطور فى مذكراته أنه ليس ثمة ثالث لهذا الفنان ومصور آخر يسمى أبا الحسن، ولم يبالغ الامبراطور فى هذا اللقب الذى خلعه على منصور لأنه كان فريدا فى رسمه. وعلى حين كان منصور رساما فحسب يرسم ما يُعهد إليه رسمه كان أبو الحسن مصورا يجيد التصوير. ومن إعجاب الامبراطور بالفنان منصور أوعز إليه أن يرسم الطائر المائى الفريد المسمى بالسَّاج، وجاء فى مذكرات جهانجير أنه رسم ما يربى على مائه رسم لأزهار تنبت فى كشمير. أما الحواشى التى تحيط برسم حمار الوحش التى تتكوّن من التوريقات المتشابكة الحلزونية للأزهار والكروم فلم تكن من رسم منصور بل أضيفت الى الرسم قبل أن يضمه مضمّ ملكى للصور.

ومع ولع جهانجير بالفنون فقد كان معنيًا بما يفيد شعبه ، لذا عاش هذا الشعب فى رخاء واسع وأمن دائم لا حروب فيه . وكانت أيامه تتسع لا استقبال زائريه والقضاء فى حوائج الناس ، حتى إنه لكى يُسّر على طالبي الحاجات مشقة السعى إليه جعل على باب قصره جرسا يتدلى منه حبل يشده صاحب الحاجة فيكون هذا إيذانا له بالدخول .

وعلى الرغم من تعدّد حريم البلاط فقد كان ولعاً بزوجه « نور جهان » التى كانت ابنة لرجل فارسى من بلاطه اسمها أولا مهرُونيسا ، يدلنا على ذلك تلك الألقاب التى خلعتها عليها ، مثل « نور محل » أى نور القصر فى مبدأ الأمر ثم « نور جهان » أى « نور العالم » . وكان فيها طموح ، فإذا هى تخلع على أبيها لقب « اعتماد الدولة » وتضم أخاها إلى البلاط ، فأصبحت بهما ذات سلطة كبيرة فى الدولة ، ثم زوّجت ابنها من الأمير « خورام » « جهانجير » من بنت أخيها أرجمند . وهى على هذا كانت مولّهة بالفنون فإذا هى تسرف فى ضريح أبيها فتجعله على درجة من الفخامة عظمى ، كما كانت ذات خبرة واسعة بالعطور والأزياء ، جواذة كريمة حاذقة فى الرماية . وكانت الى هذا كله تميل الى تدبير المكائد والمؤامرات وتجيد هذه الهواية إجادة كاملة ، ولعل ما دفعها الى ذلك أنها وجدت من حولها أكثر من وارث للعرش غير ابنها ، ومن هنا تعددت مؤامراتها التى لا تتسع لها إلا مجلدات كبيرة . ومع هذا لم تنس أن تكون وفيّة لزوجها الوفاء كله ، حريصة على أن تفرّج عنه وتراه بين يديها سعيدا ما كلفها ذلك ، فلقد كانت تعرف فى زوجها رغبته فى أن يحاط بالحريم فكانت تختار له أجمل النساء مع احتياطها لئلا يكون وراء هذا الاختيار ما يهدّد مكانتها : ولقد لعبت نورجهان دورا فى تطوّر فن التصوير المغولى بإشاعتها إحساسا جديدا بالركة تجلّى فى الثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على السواء ، كما تجلّى فى الرخام الأبيض المكفّت فى تصوير العمائر ، وفى فيض الألوان المخفّفة ، حتى باتت حقبة حكم جهانجير تعدّ العصر الذهبى للتصوير المغولى .

وكانت مدرسة جهانجير للتصوير تعنى أول ما تعنى بالأحداث التى تجرى فى البلاط الامبراطورى ، وإذا مع مرّ الزمن يختفى الأثر الفارسى شيئا فشيئا ، وتعمّ النزعة الواقعية والالتزام بتصوير مشاهد الطبيعة مع مراعاة الدقة التامة ، كما اتسم هذا العهد بتغيير ملحوظ فى الدرجات اللونية للمنمنمات ، هذا الى التوسّع شيئا فى استخدام تقنية « الإشراف والعتمة » . وليس ثمة ما يفصح عن مجريات الأمور فى عهد جهانجير إلّا مادونه فى مذكراته ثم ما نستشفّه من مجموعات الصور التى أنجزت فى عهده .

كان جهانجير بلا ريب عاشقا للفن يؤثّر الكيف على الكم على الضدّ من أبيه الذى ملأ المرسم الملكى بكثرة من الفنانين ، فما إن اعتلى جهانجير العرش حتى تخلص من جملة منهم . وقد خالف فنانو جهانجير النهج الذى انتهجه مرسم أبيه « أكبر » من الالتزام فى تصاويرهم بالقوة دون الرهافة ، فإذا الابن يترسّم خطى أخرى فيؤثّر الرهافة على القوة باستخدام ألوان وادعة وإيقاعات أقلّ عنفا وتصميمات أكثر تنغيما ، هذا الى أن تصوير البشر والحيوان أخذ فى عهده طابعا أشدّ عمقا وأكثر جهدا . فعلى حين أطلق أكبر العنان لمصوّريه يصورون ما تقع عليه أعينهم ولا سيما الطير والحيوان (لوحة ٣١ ، ٣٢) واليورترية عن موضوعية واقعية ، إذا هم فى عهد الابن يلبّون نزواته وطيشه . من هذا أنه حين أراد أن يصور « عنایت خان » أحد رجال حاشيته فى فراش الموت وهو فى النزاع الأخير لإدمانه الأفيون أمر بأن يُحمل إليه هذا الأخير من بيته وهو يحضر ليكون بين أيدي المصوّرين ، وقد مات هذا الرجل بعد يوم واحد من تصويره (لوحة ٦٣) . وعلى حين كان أكبر يميل الى التقريب

بين الديانات بعضها وبعض فيأمر بتصوير آلهة الهنود كما يأمر بتصوير غيرها ، لم يأخذ جهانجير برأى في هذا الموضوع .

وكان الأستاذ منصور أعظم رسامي الزهور والحيوان والطير ، وإذا كان جهانجير مغرمًا بصيد الباز رسم له هذا الفنان صورة الباز المحفوظة بمتحف أمير ويلز بيومباي (لوحة ٦٤) ١٦١٠ جمع فيها بين رشاقة هذا الطائر وألوان ريشه البديع وبين عينه الحادة وما عُرف به من أنه طير جارح . وكان منصور أيضاً من بين مصوري ثمانية وأربعين شاركوا في تصوير مخطوطة « بأبر نامه » .

وكان التشابك بين الحيوان موضوعاً محبباً لمصوري الهند من قديم الزمن ، ومن هذا تلك اللوحة المعروفة على جدران كهوف أجاتا التي تمثل العراك بين الثيران . ولقد كان من أحب الرياضات عند ملوك الهند ما يُقام من صراع بين الفيلة بعضها وبعض ، وكذا بين الأسود وبين الإبل وبين الكباش وبين الديكة . والجمل وإن بدأ وادعاً مسترخياً غير أنه حين يشور من أعنف الحيوانات عراكاً ، ولذا كان أخشى ما يخشاه الناس منه قضماته الوحشية . ونجد التصوير المغولي والراجستاني مليئاً بصور العراك بين الإبل بعضها وبعض ، ومن أبدع ما صُوِّر من هذه المعارك بين الإبل صورة يحتفظ بها متحف أمير ويلز بيومباي ١٦١٠ جاءت على غاية من الدقة ، هذا إلى إبداع المصور في إبراز الحركة في عنفوانها (لوحة ٦٥) . وفي خلفية الصورة سُحب جاءت على نهج التصوير الصيني الذي عنه نقل الفرس ، وفي أماميتها ثمة أعشاب تتمايل مع الريح على نمط الأسلوب الفارسي . وتعزى هذه المنمنمة إلى المصور هونهار في عهد جهانجير .

وثمة منمنمة من العهد الأول لجهانجير نراه فيها وقد خرج لصيد الأسود ممطياً فيلا (لوحة ٦٦) ، ومن أمامه نرى أسداً يبطش بتابع للامبراطور مما حرك الأخير ليرمي الأسد بحرته ، وإذا الفيل قد لفَّ الأسد بخرطومه ، وإذا الأمير پرويز يخفّ على جواده لنجدة الرجل . وفي خلفية الصورة أسد يطارد رجلين وقد أخذاً يتسلقان شجرة طلباً للنجاة . وفي أمامية الصورة رجال أخذ أحدهم ينتزع بطة من برائن الباز . وقد صُوِّر هذه الصورة الفنان فروخ تشيلا عام ١٦١٠ لتكون بين مضمّن للصور لازينة لإحدى المخطوطات . وأول ما عُرفت هذه المضمّنات في الهند في عهد الامبراطور أكبر ، ثم أخذت تشيع شيئاً فشيئاً خلال النصف الأول من القرن السابع عشر . وقد أخذ المغول فكرة مضمّنات الصور عن الفرس . وعلى حين كانت المنمنمات في الأصل صوراً توضيحية لنص المخطوطة غدت مع المضمّنات لها استقلالها .

ومن منمنمات هذا العهد أيضاً صورة تمثل في أماميتها عراكاً بين الفيلة (لوحة ٦٧) ومن خلفها من يشير الفيلة بمناخيس لتستمر في عراكها . وفي خلفية الصورة بحيرة بها زورق يستقله أشخاص ثلاثة ، وفيما وراء الخلفية تبدو على شاطئ البحيرة البعيد قرية وقد بدت السماء مغيمة .

وكم كان يحلو لجهانجير أن يبدو في صوره كلها يحيط به أبنائه وحاشيته والسفراء ، وكذا تحيط به رموزه التي تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على زكاء نسبه وجنوحه إلى العدل واستتباب السلام ، فكثيراً ما كان يجعل من هذه الصور لوناً من ألوان الدعاية لنفسه خلقياً واجتماعياً وأدبياً ، على نحو ما نرى في لوحة (لوحة ٦٨) . وكان ثمة في حياته ما يشير القلق في نفسه ، من هذا أعداء له كان لا يقوى عليهم ، فكان يزيح هذا القلق من نفسه بأن يأمر مصوريه فيصوّرونهم وهم يقدّمون له فروض الولاء والطاعة (لوحة ٤٠) أو وهو يذيق خصومه صنوفاً من العذاب مختلفة .

ولقد مهدت أسباب سياسية واقتصادية لأوروبا أن تقع على التصوير المغولى وإذا هو ينال إعجابها . وكان الفنان الهولندى رمبرانت أول من أعجب بهذا الفن ، وإذا هو يقتنى بعض تلك المنمنمات وكذا منمنمات أخرى دُكِّيت ، ثم أخذ ينقلها بيده ما بين عامى ١٦٥٤ و ١٦٥٦ ، وتحفظ المتاحف الآن بعشرين منها . ولم يقف رمبرانت عند هذا الحد بل اقتبس منها ، فضمَّن بعض عناصرها لوحاته بعد أن مزجها بأسلوبه ، وهو ما فعله فنَّانو جهانجير حين ضمَّنوا حواشى منمنمات ألبيومات الإمبراطور زخارف مأخوذة عن صور الفنان الألماني ألبرخت دورر ، تلك النزعة التى بلغت الذروة فى عهد شاه جهان ابن الامبراطور جهانجير . وما نسخ رمبرانت ليس غير عجالات أضاف إليها من عنده تقته الإشراف والعتمة « كياروسكورو » التى أثَّرت عنه ، والتى خلت منها الأصول المغولية . غير أنه على هذا بدت مستنسخاته تحمل روح التصاوير المغولية ، فإذا الشخصيات فيها تبدو وكأنها هى فى أصولها (لوحة ٦٩) . وكما أعجب رمبرانت بالتصاوير المغولية كذلك أعجب بها عدد من الفنانين الإنجليز ، ولعوا هم الآخرون بهذا الفن ، وعلى رأسهم المصور والناقد الفذ جوشوا رينولدز .

وكان جهانجير يُعنى فى تصوير البورتريهات التى أمر بإعدادها بما يجرى حوله للناس ، كما رأينا العديد من البورتريهات للشخصيات التاريخية مَنْ مات قبل ومن كان لا يزال على قيد الحياة . كذلك كان جهانجير مولها بمظاهر الطبيعة الكونية والنباتية والحيوانية ، لذا نرى شطراً كبيراً من منمنماته تتناول بالدراسة هذه الكائنات كلها ، ولقد كانت له تجارب كثيرة – وغريبة أحياناً – ، من ذلك تجربته التى وازن فيها بين مناخين ، مناخ مدينة محمد آباد ومناخ مدينة أحمد آباد أيهما أفضل . وكان كثير التطواف فى أنحاء مملكته للترفيه عن نفسه وتعرّف الأحوال ، كما كان يعيش عيشه مترفة ، تدلنا على هذا منمنماته ، ففيها نرى ثيابه مزركشة بخيوط القصب ، كما نرى أوانيه التى يستخدمها من الشب أو البللور أو الخزف الصينى ، وكانت تحفه التى يستوردها من النفاسة بمكان . كذلك كان من عادته أن تصوّر جدران الغرف التى يعيش فيها على أيدي مصوريه . وقد شيد فى حديقة قصره مبنى خاصاً ينتظم معرضاً للصور ، تضم جدران الطابق الأول منه بورتريهات لهمايون وأكبر وشاه عباس وكذا لأخواته وأولاده ، وتضم جدران الطابق الثانى بورتريهات للأمراء والحاشية . وعلى حين لم يُعن أكبر عناية كبيرة ببورتريهاته الشخصية كان جهانجير ذا عناية فائقة ببورتريهاته الشخصية ، إذ جدّ حوالى عام ١٦١٥ عنصر جديد فى فن البورتريه ينتظم عناصر رمزية كتصوير الكرة الأرضية ومن فوقها جهانجير واضعاً قدميه عليها رمزاً لسلطانه على العالم . ولهذه الكرة مفتاح خاص يملكه الامبراطور ويتدلّى من حزامه (لوحة ٧٠) . ونرى فى (اللوحة ٦٨) جهانجير وقد جلس على الطريقة الأوروبية مواجهاً ابنه الثانى الأمير پرويز بينما وقف الى اليمين شاه جهان سلطان خوارزم مرتدياً ثوباً مخططاً ، وقد التفت حول الامبراطور حاشيته . وفى الركن الأيسر من الصورة رجل علت وجهه سمرة شديدة ولم يكن غير كاران سنغ أمير ميوار الذى انضم الى حاشية الامبراطور عام ١٦١٥ بعد أن غلبه على مملكته سلطان خوارزم .

وفى منمنمة أخرى نرى جهانجير قد انفرد بالحديث مع شيخ صوفى مهملاً جانباً الملوك مثل سلطان تركيا (لوحة ٣٤) ، كما نرى جيمس الأول ملك إنجلترا وقد وقف جانباً . وصورة الملك جيمس مأخوذة من أصل إنجليزى صوّره الفنان الإنجليزى جون ده كريتز الذى كان المصور الخاص للبلاط الإنجليزى ، بعث بها ملك إنجلترا هدية الى جهانجير ، حملها إليه السفير الإنجليزى سير



لوحة ٦٣ عناية خان أحد رجال حاشية الامبراطور جهانپير
على فراش الموت (١٦١٨) . المكتبة البوذية بأكسفورد .





لوحة ٦٥ معركة الإبل . تصوير هونار
(مستهل القرن ١٧)
متحف أمير ويلز بيومباي .



نوحه ٦٦ جهانگیر وقد خرج لصید الأسود منتظیا فلا (مستهل القرن ١٧) . تصویر فروخ تشیلا .



▲ لوحة ٦٧ معركة الفيلة (١٦٦٠) .

توماس رُو . وكانت مذكرات هذا السفير من أهم المصادر التي كشفت كثيرا عن الحياة في الهند المغولية ، وكان هذا السفير مفوضا عن شركة الهند الشرقية لعقد الصفقات التجارية . ومن الطريف أن هذه الشركة أهدت الى جهانجير هدايا لا تليق بمقامه أحسن معها أن هذه الشركة على فقر مدقع ، ويذكر السفير أن جهانجير سألته متعجبا هل بلغ الفقر بملك إنجلترا - تلك الدولة العظمى - الى هذا الحد الذي يرسل معه مثل هذه الهدايا التافهة . ويمضى رو في حديثه فيقول إنه خلال خدمته بالهند كان كثيرا ما يلجأ على الحكومة الإنجليزية لإرسال هدايا ذات قيمة الى الامبراطور المغولى ولا سيما اللوحات المصورة الشديدة الإتقان . وسرعان ما استجابت الحكومة الإنجليزية الى مطلب السفير فأرسلت ما أشار به ، فإذا جهانجير يعطيه إزاء هذا پورترية الشخصى الذى حمله السفير معه الى إنجلترا .

وتفيض المنمنمة بمشاهد الآلهة الملكية والإيحاءات الرمزية ، ومن هذا وذاك صورة جهانجير وهو جالس على عرشه ومن تحته ساعة زمنية ترتكز على سجادة إيطالية مزخرفة بزخارف جروتسكية^(١٢) . وللتخفيف من مضى الزمن سريعا ومضى العمر معه سريعا كذلك نرى اثنين من ولدان الحب وهما يخطآن على الساعة الزمنية : « مد الله فى عمرك أيها الشاه الى أن تبلغ ألف عام » . ومن خلف أحد الولدين مُرتقى يرتقى عليه الامبراطور ليعتلى عرشه ، وعلى سطح المرتقى حيث موطن قدم الامبراطور خط المصور توقيع رمزا الى خشوعه وتواضعه . وتحيط برأس الامبراطور هالة كبيرة مُشعة قوامها الشمس والقمر ترمز الى اسمه « نور الدين » وتمثل المنمنمة الامبراطور - كما سبق القول - وقد أقبل على الشيخ الصوفى مُشيعا بوجهه عن السلطان العثمانى والملك الإنجليزي ، وصورة اثنين من ولدان الحب الى أعلى ، وقد أخذ أولهما يولول وأخذ الآخر يكسر سهمه ، رمزا إلى إيثار جهانجير للدرويش على العاهلين وإعراضه عنهما . ومما يدل على أن پورترية الامبراطور صور وهو فى أواخر عمره أنه يمثل وجهه منهكا من إدمانه الخمر والأفيون وإسرافه فى الملذات وإحساسه بالأسى لما مرّ به من مأس شخصية وسياسية . وفى الركن الأيسر الأدنى من المنمنمة شخص هندوكى الراجح أنه الفنان المصور بيتشيتير وبين يديه صورة لها إطار وتمثل فيلا وجوادين ومعهم سائسهم ، قد تدل على أنها من هدايا الامبراطور أو مما أهدى للامبراطور .

(١٢) Grottesque أسلوب تصويرى وُجد منقوشا على جدران الكهوف الطبيعية وفى أطلال المباني الرومانية القديمة ، ومن أجل هذا غلب عليه الاسم المشتق من كلمة الإيطالية grotta التى تعنى الكهف . وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا وعمارة يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت الى الواقع بسبب ، وتكون عادة متشابكة تمازجها أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل وما شابهها فى تكوينات مهجئة شاذة عجيبة ، وهى وإن كانت مستساغة فنيا غير أن فيها غلو فى التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو طبيعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به الى العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والازدراء أو البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذى يحرك فى النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابته ، وهى الى هذا على جانب مكين من الحكمة الفنية [م . م . م . ث]



لوحة ٦٨ بلاط چهانچير . تصوير أبو الحسن (١٦١٥) .

وكثيرا ما كان جهانجير يذيل الصور بعبارات إطراء وإعجاب مع توقعه ، لا يعنيه في هذا أن تكون المخطوطة قد تَمت في عهد أبيه أو في عهده . من ذلك مخطوطة « خمسة » لنظامي التي أعدت في عهد أكبر بخط النساخ عبد الرحيم المعروف باسم « عنبر قلم » فإذا هو يذيلها بعبارة من توقعه . وإذا كان له غرام بأن يسجل كل ما يمس المخطوطة من ناسخ ومصور ، فقد أمر أن تُضاف الى غرة المخطوطة صورة المصور « دولت » بينما يصور الناسخ عبد الرحيم وهو ينسخ (لوحة ٧١) .

وكان جهانجير على علم واسع بفن التصوير يدرك أصوله وفروعه ، يدلنا على ذلك قوله : « إذا ما وقعت لى صورة لا تحمل اسم مصورها وليست ثمة إشارة إليه سواء أكان حيا أو ميتا ، كان في مقدوري أن أعرف من صورها . وكذا إذا ما وقعت لى صورة تضم أكثر من پورتريه واحد من تصوير فنانيين مختلفين كان في مقدوري أيضا أن أعرف من هو المصور لكل پورتريه » .

ويُحكى أن السفير البريطاني سير توماس رو حين أهدى الى جهانجير فى السادس من أغسطس ١٦١٦ صورة لمصور بريطاني وادعى أنه ليس فى مقدور مصور مغولي أو هندي أن يحاكيها ، أجابه جهانجير مباهيا بمصوريه بأن من بينهم من يستطيع أن يحاكيها الى حد لا يُستطاع معه التفرقة بين الأصل وما أخذ عنه . ولم يمتد الزمن طويلا بعد قوله هذه فإذا جهانجير يقدم للسفير فى مساء نفس اليوم صورا خمسا لمصور من مصوري البلاط تحكى هذه الصورة ، وتحذى السفير بأن يميز بين صورته التى أهداها وتلك الصور ، فلم يستطع السفير أن يميز هذه عن تلك .

وثمة منمنمة يحتفظ بها الفرير جاليري بواشنطن تصور جهانجير وهو يحلم بمجىء خصمه شاه عباس زائرا له (لوحة ٧٠) ، وكانت هذه الزيارة مما ينشده جهانجير ويتمناه ، ولهذا بدت أسارير السرور على وجهه . وبطبيعة الحال لم يكن هذا اللقاء من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال ، إذ كانت بين الامبراطور المغولي والشاه الفارسي حرب يستحيل معها هذا اللقاء . ويقال إن أبا الحسن نادر الزمان ابن المصور أقارضا الذى صور هذه المنمنمة عام ١٦١٨ لم يكن قد شاهد عباس ، ولهذا مضى يسأل هنا وهناك عن صفات هذا الشاه وسماته لكي يصوره أقرب ما يكون الى الحقيقة . ولقد وفق في تصويره حتى إن كل من رأى المنمنمة لم ير ثمة فرقا بين الشاه عباس حقيقة والشاه عباس تصويرا . ولقد أملى هذا الحلم على جهانجير شعوره الباطنى بما يجب أن تكون عليه الحال بينه وبين الشاه عباس ، فكم تمنى لو جمعت بينهما الأيام وعاشا فى صفاء بعد ذلك النزاع الطويل الذى نشب بينهما من أجل الاستحواذ على مدينة قندهار . وكم حاول جهانجير مستخدما السبل السلمية الدبلوماسية لكي ينهى ما بينه وبين شاه عباس من نزاع ولكنه أخفق ، وما لبث شاه عباس أن استولى على قندهار عام ١٦٢٢ ، ولم يتمكن جهانجير من الاستيلاء عليها لا سيما بعد أن خرج ابنه شاه جهان عليه . وتمثل هذه المنمنمة ذلك القلق الذى كان يساور جهانجير حول هذه المعضلة ، فكم كان يتمنى أن يكون الأمر على غير ذلك ، فأخذ يطوّع لأمانيه أفكاره وخياله وهلوساته الناجمة عن إدمانه تعاطى الأفيون بأن يأتى إليه شاه عباس خاضعا طالبا الصفح والإخاء . وذلك ما يصوره لنا حلمه ، فنرى تلك الهالة الكبيرة التى تحيط بهما معا ، تلك الهالة التى قوامها الشمس والقمر والتى نشهدها فى العديد من المنمنمات التى تصوّره . وهذا الأسد الذى فوق الكرة الأرضية والذى علاه جهانجير ، وذاك الخروف الذى علاه شاه عباس دليل على ما كان يطمح إليه جهانجير ، فلقد كان مهزوما ، ولكن المصور لكي يحقق ما يجوس فى نفسه فى حلمه رسمه على هذا الوضع .



لوحة ٦٩ نسخة رمبرانت لمنميتين إحداهما الى اليمين تصور
خان خانان والثانية لشخص مجهول يحمل صقرا (١٦٥٤) .
مكتبة پيرپونت مورجان بنيويورك .

وكانت البورتريهات المغولية ذات الرموز كثيرا ما تأخذ عن أصول إنجليزية ، ونرى هذا متمثلا فى صورة « جهانجير وهو يحلم بزيارة خصمه شاه عباس له » السابقة (لوحة ٧٠) ، فهى صورة مقتبسة عن صورة للملكة إليزابيث محفوظة بالناشونال جاليرى بلندن . وفى هذه الصورة (لوحة ٧٢) تتعلّى الامبراطورة كرة أرضية ، وقد أسندت ظهرها الى سحب كثيفة تراكمت من خلفها وهى تتطلع الى نور السماء . والى يمينها قصيدة فى أبيات قليلة منقوشة تقول أبياتها إن أشعة الشمس لتكاد تنكسف أمام نور صاحبة الجلالة . وقد شغف جهانجير بهذا اللون من التصوير ولم يكن قد علا العرش بعد ، وإذا هو يرّدّد « عندما أصبح ملكا سألقب نفسى بلقب نور الدين كما سأكنّى نفسى بجهانجير » [أى مالك العالم] .

وفى أغلب الظن أن هذه الصور – لا الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن – كانت الأولى من نوعها من الصور الأوربية ذات المستوى الرفيع التى وقعت فى يد جهانجير . ولقد طالعت هذه الصور الفنانين المغول بجديد لم يكن يخطر على بالهم ، الأمر الذى غير مسار تصوير البورتريه المغولى ، وأصبحت تلك الصورة التى تمثل « بلاط جهانجير » (لوحة ٦٨) بالنسبة الى هذا اللون الجديد من الأمور التى عفى عليها الزمن ، إذ غدونا نرى بعد عام ١٦١٥ رموزا تحيط بشخص الامبراطور تدلنا على ما كان عليه العهد من ثراء وما كان للامبراطور من نفوذ وسلطان ، كما قد ترمز الى أحداث من وحى الخيال أو تطوير الأفكار للأمانى ، على نحو ما رأينا فى (لوحة ٣٤ ، ٧٠) ، ومثلما نرى فى (لوحة ٧٣) حيث يستقبل الامبراطور جهانجير شاه عباس الفارسى ، ولم يكن هذا اللقاء هو الآخر من إملاء الواقع بل من إملاء الخيال . ولعل ما أوحى به ما انطوت عليه نفس جهانجير من رغبة فى أن يلقى الشاه . ويؤكد ذلك النقش الذى يقع فى الطرف الأبعد وفى الطرف الأدنى من المنمنمة ونقرأ فيه « شاه جهانجير وشاه عباس هما ملكان شابان شجاعان قبضا بكلتا يديهما على كأس العالم ، يلبيان الهاتف بأن يتحدّا لتكون لهما الهيمنة على شعوب العالم أجمع حتى يعيش العالم فى سلام . اللهم امنحهما النصر » . وفى أعلى الصورة نرى الملائكة ترفع نقشا يقع فى نصف دائرة ذهبية يحمل نسب الأسرة المغولية المالكة ، وفوق هذا النقش نقش آخر يقول « پورترية يحكى صورة صاحب الجلالة نور الدين جهانجير پاد شاه » والى الأمام من صورة جهانجير صورة عساف خان شقيق نورجهان زوجة جهانجير ووالد « ممتاز محل » زوجة ابنه شاه جهان . والى الأمام من شاه عباس صورة خان علم سفير جهانجير فى البلاط الإيرانى . والى الأعلى من صورة شاه عباس عبارة « الأخ شاه عباس » ، ويقال إن جهانجير هو الذى خطها . وثمة بين يدى العاهلين مجموعة من التحف النفيسة استطاع مؤرخ الفن ريتشارد إتنجهاوزن أن يحدّد مصادرها ، فقال إن المائدة والإبريق الأبيض مجلوبان من إيطاليا ، وإن الكأس الخزفى البنىّ مجلوب من الصين ، وإن الزجاجات مجلوبة من البندقية ، أما تمثال ديانا وهى تمتطى صهوة ظبي ويحمله خان علم فى يسراه فهو من صنع مدينة أوجسبرج بألمانيا خلال القرن السادس عشر . ومن هنا كان عهد جهانجير من أكثر العهود تأثرا بالفن الأوروبى .

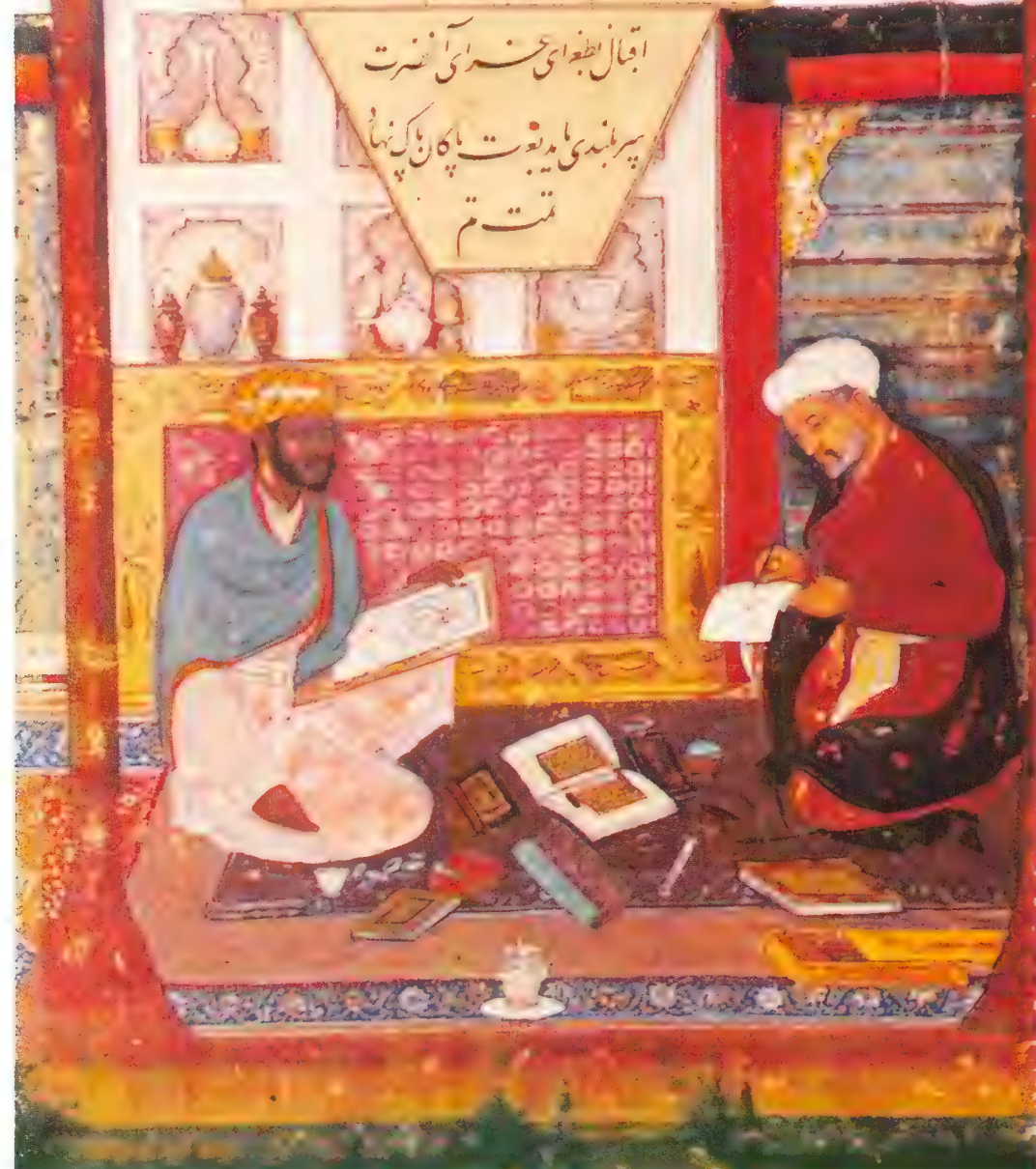
ومن أنفس المخطوطات التى تمّت فى عهد جهانجير مخطوطة مصوّرة لمذكرات الامبراطور هى « جهانجير نامه » بدىء فى إعدادها عام ١٦١٢ وبقي العمل فيها الى نهاية عهده . وللأسف لا يوجد من صور هذه المخطوطة إلا قليل مبعثر هنا وهناك . وثمة منمنمات من هذه المخطوطة نفذت الى إيران خلال القرن الثامن عشر ، وفى متحف فريز جاليرى ست منمنمات منها أشهرها منمنمة « جهانجير وهو يمنح الشيوخ بعض الكتب » (لوحة ٧٤) . فلقد كان جهانجير على صلات وثيقة



لوحة ۷۰ جهانگیر بچلم بجیء خصمه شاه عباس زائر الہ (۱۶۱۸ - ۱۶۲۲).
تصویر ابو الحسن نادر الزمان . فریر جالبوری بواشتنطن .

فلک را به شمت کرانید و دار بروداد و دین حسد و پانیه تمام یافت و انجام پذیرفت این کتاب کرامی بر سه
 و کتابخانه عالی سبک کان حضرت خلافت پناهی علی پسر و خیر و انفاق پس از جهان فروز طاق ثبات نوازی
 و دیکم فرمان فرمای مفت اقدم شهباز پادشاه و خوش ملک پتان جهان بشیر قدر شناس که سر سبزندان مفت بخش با حیه
 بلند از ریای من حسیه عالم بود پیر حکمت آرای جهان بود مفت آرای و زنگ پیر افروزی ابو الفتح بیدل الدین

پادشاه غازی غلبه ظلال سلطنته و اقباله بکمال ارادت
 سبک بن بن قدیم فقیر الخیر عبد الرحیم در پست و پادرم ماه
 از پیر عالم الهی ز جسد پس از پدید پادشاهی امیر که به صحنه
 کانیات تمام و نشان قلم و دستم باشد مشهور سلطنت و



لوحة ۷۱ مخطوطة
 خمسة للشاعر نظامی .
 المصوّر دولت بصوّر النساخ
 عبد الرحيم المعروف باسم
 « عنبر قلم » (۱۶۱۴)
 المكتبة البريطانية بلندن .



لوحة ٧٢. بورتريه إليزابيث
الأولى ملكة إنجلترا .
تصوير ماركوس جيرارترز
الأصغر (١٥٩٢) .
الناشونال جاليري بلندن .



برجال الدين مسلمين وهندوكيين ، وكثيرا ما كان يزور النساك منهم في كهوفهم أو يتلقاهم في قصره . وتمثل هذه الصورة زورة من زورات جهانجير لجوچرات عام ١٦١٨ حيث خرج فقهاء المدينة لاستقباله وعلى كل منهم جُبة التشريفه . ويحكى جهانجير في مذكراته أنه أهدى كل واحد منهم كتابا من مكتبته الخاصة . ولهذه المنمنمة خاصة أسلوبها المتميز ، وأكبر الظن أنها لفنان بدأ ظهوره في عهد جهانجير ، يدلنا على ذلك خلوها من الطابع التحويرى الذى كان سائدا من قبل أيام الامبراطور أكبر ، ثم خفوت ألوانها ولطف إيقاعاتها . وأسلوب هذا الفنان على نمط أسلوب المصور أبى الحسن ، فهو كما فعل أبو الحسن يجسّم الأشكال بتقنية أشبه بتقنية « الجلاء والعتمة » التى نراها

متجلية على كم أحد الشيوخ وهو يتسلم كتابه من الامبراطور ، حيث تبدو الإحياءات بالأبعاد الثلاثة التي هي صفة لازمة من صفات التجسيم .

وفي منمنمة أخرى نشهد احتفاء نور جهان بعودة زوجها وولدها الأمير خورام [شاه جهان فيما بعد] بعودتهما منتصرين من غزوة غزوها . ويقال إنها أقامت مأدبة أهدت أثناءها ابنها ثوبا باهظ الثمن مطرزا بالزهور واللآلئ وعمامة مرصعة بالجواهر ، كما قدمت إليه جاريتين وفيلين . ويبدو في المنمنمة جوسق عليه صور مختلفة منها صورة العذراء مريم (لوحة ٧٥) .

وفي الأيام الأخيرة من حياة جهانجير وقعت أحداث مؤلمة حين تمرد عليه ابنه شاه جهان كما تمرد هو من قبل على أبيه ، وإذا هما يفترقان ولم يعد أحدهما يرى الآخر ، ولقد حمل هذا جهانجير على أن يصم ابنه بالخسة . ونرى في المنمنمة (لوحة ٧٦) صورة الامبراطور جهانجير يبدو وكأنه سيد العالم ومن ورائه جيوشه تلاحق جيش ابنه الذي خرج عليه عام ١٦٢٣ وقد ألحقت به الهزيمة .

وثمة بين أيدينا عن ذلك العهد بورتريهات صور فيها الفنانون أنفسهم لا صورا مستقلة ولكنها جاءت على حواشي المنمنمات أو الى جانب غرة المخطوطة ، وثمة أيضا صورة لمصور مندسة بين حاشية الامبراطور . وهناك ظواهر ثلاث تلفت الأنظار : أولا أن المصورين لم يدونوا لأنفسهم ما يدل عليهم بل كان هذا لغيرهم ، وإن بدأ توقيع المصورين منذ ذلك العهد يتسلل إلى الصور إلى أن شاع في عهد شاه جهان . وثانيها أن المصورين لم يحظوا بمجد أعماهم بل كان هذا المجد للامبراطور وحده ، فما من شيء إلا كأنه يُعزى إليه ، فيقال إنه لولا ما كان للامبراطور من عين لمآحة ما كان ثمة ظهور لمصور . وثالثها أن شأن المصورين أخذ يتوارى شيئا فشيئا ، ولا سيما في عهد شاه جهان ، ولم يعد ما يدل عليهم غير إشارات خفية يذيلون بها صورهم مع عبارات فيها الخشوع والتواضع كأن يصف أحدهم نفسه بأنه العبد الفقير أو العبد الحقير أو العبد الذليل أو صاحب القلم المكسور ، وهذه العبارات وإن دلت على شيء فإنما تدل على تلك الطاعة العمياء التي كانت من المصورين لراعي الفن أي الامبراطور . والغريب أن هؤلاء المصورين الذين حطوا من أقدارهم كانوا قبل أن يصوروا يتطهرون ويتوضأون ثم يضرعون الى ربهم ، رب السموات والأرض .

ومن البورتريهات ذات الشأن من عهد جهانجير بورتريه يمثل محاربا مغوليا وقد جلس على سجادة مزركشة (لوحة ٧٧) وقد بدت لحيته كما بدا شاربه ، وعلى رأسه قلنسوة من الفراء ، وقد ظهر سيفه وقوسه وسهامه مشدودة الى وسطه ، كما ظهرت وراءه زهور تظللها سحب مصورة على الطراز الصيني .

وثمة منمنمة تمثل ناسخا نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة ، ارتدى مجبة حريرية التصقت بجسمه ، وبدت أصابعه وقد التصق بعضها ببعض لكبر سنه ، وقد أكب على النسخ انكبابا لا يشغل عنه ، ويبدو أن هذه الجلسة كانت عادة قديمة له (لوحة ٧٨) . نراه وقد أسند ظهره الى حشية ضخمة ، كما وضع قدمه الأيمن على وسادة طُرزت بالقصب ليتيح لأصابعه أن تتحرك في



لوحة ۷۳ الامبراطور جهانگیر استقبال شاه عباس .



لوحة ٧٤
يمنح الشيخ
الكتب



لوحة ٧٥ احتفاء نور جهان بعودة زوجها جهانچير وولدها الأمير
خورام (شاه جهان) منتصرين من غزوة غزوها (١٦١٧) .

يسر ، وإلى جواره دواة صينية بيضاء عليها رسوم زرقاء كم استنفد مما تحويه من حبر أسود نسخ به صفحات وصفحات لا حصر لها . ويكاد الهدوء الذي يسود الصورة يوحي بأنه ليس ثمة إلا صرير الريشة على صفحات الورق وإلا سعال يتناوب الناسخ في الحين بعد الحين . وما أبعد ما بين زركشة الزهور الجميلة التي تكاد تتأرجح فوق السجادة التي جاءت هدية من الامبراطور وبين تلك الذكنة التي تغشى الباب المفتوح وراءه . ويكاد يوحي هذا التركيز على پورترية الناسخ المُنقل بالأصباغ السمكية والذي بدا شيء من التضاؤل النسبي^(١٣) على وجهه أن المصور كان حريصا على أن يسرع في تصوير هذا الناسخ قبل أن تدركه المنية .

وهناك منمنمة من تصوير جوفاردان يبدو فيها « نَسَاك هندوكيون خمسة » (لوحة ٣٣) جلسوا في ظل شجرة قريبة من معبد هندوكي وهم مغرقون في التأمل ، ونرى كبيرهم بأظافره الطويلة وقد جلس جلسة التأمل واربذ وجهه لعمق تأمله واسترسل شعره على جسده فبدا وكأنه شال يقيه تقلبات الجو . وإلى يمينه ناسك آخر قد تكوّر شعره على رأسه وكأنه عمامة ويده مسبحة يسبح بها . وثالثهم ناسك قد تعرّى إلا من قطعة من القماش تغطي ساقيه وقد استغرق في التأمل غير عابىء بما حوله ، ومن ورائه ناسك رابع وقد استغرق في النوم . وإلى الأمام من الصورة بدا أحد المريدين عاريا إلا من خرقة من قماش تغطي ساقيه وقد اضطجع على جنبه . ولعل ما يميز به أسلوب المصور جوفاردان هو تصويره لأصابع اليد وقد بدت عظامها لخفة ما عليها من لحم ، وكذا تحديده لثنايا الثياب بخطوط مثنية .

ولقد كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب جهانجير ، كما كان يقضى جلّ وقته مشغولا بأمور البلاط . وهذا وذاك مما شغل المصورين المغول بتصويره ، وكانت لهم أسوة في التصوير الأوربي . وثمة صورة من تصوير جوفاردان « لحفل موسيقى خلوى » نشهد فيها موسيقيين يعزفان بين يدي وليّ من أولياء الله نراه جالسا وقد جلس أمامه تابع له . وجاءت هذه الصورة على نمط الأسلوب الأوربي الذي عهدناه في لوحات المصور البندقي جورجوني فيما ابتكره من صور حفلات الموسيقى الخلوية المعروفة باسم Concert Champêtre ولاسيما تصوير المشاهد الخلفية البعيدة . وما من شك في أن جوفاردان قد تأثر بما وقع بين يديه منها أو من صورها المطبوعة ، فإذا هو يصوّر بهذا الأسلوب مشهدا هنديا بحثا ، إذ نرى خلف الخيام منظرا لبيوت قرية هندية أسقفها من القش ، ومع هذه البيوت فيلة وعربة تجرّها الخيل ، هذا إلى مشاهد عامة تمثل الحياة اليومية في قرى الهند (لوحة ٧٩) .

وحين شقّ الأمير سليم عصا الطاعة على أبيه في عام ١٥٩٩ وغدا حاكما أصبح له عرشه المستقل في الله آباد ، وكان عرشا يموج بالبذخ والترف . وانتهى أمر هذا البذخ والترف الى أبيه أكبر ، وأنه

(١٣) Foreshortening التضاؤل النسبي هو إحياء بالعمق الفراغي وبالبعد الثالث في سطح اللوحة نتيجة ضمور أبعاد الأشياء وأحجامها شيئا فشيئا كلما أمعنا عمقا ، وهو خدعة بصرية تضيّ لونا من ألوان الإيهام بامتداد ذلك العمق [م . م . م . ث]



لوحة ٧٦ جهانگیر «سید العالم» ومن وراثہ جیوشہ
المظفرۃ تلاحق ابنہ الذی خرج علیہ (١٦٥٠) . تصویر أبو الحسن .



لوحة ٧٧ محارب مغولي من عهد چهانچير



لوحة ٧٨ ناسخ (١٦٢٥) . متحف فوج للفنون (١٦٢٥) .

لا يكاد يفيق من شرب الخمر وأن الكأس لاتفارق شفثيه حتى غدا بعدُ لاتؤثر فيه الخمر مهما شرب فإذا هو يلجأ الى تعاطي الأفيون ، وإذا هو بعد هذا يفقد الوعي ويخمد ذهنه ، ثم إذا هو يشتط فيحكم بالقتل لأنفه الأسباب . ومن هذا ما كان من أمره بسلخ جلد كاتم سرّه على مشهد منه ، ثم ما أمر به من خصي أحد خدمه وضرب آخر حتى تزهق روحه ، وهذا مما جعل أباه الامبراطور يوجس خيفة عليه . وكان سليم حين خرج على أبيه في الثلاثين من عمره ، وقد دعاه الى هذا الخروج برمه بأن يصبر طويلا حتى يموت أبوه وتؤول إليه السلطة التي كان يصبو إليها منذ صباه . وكان من بين حاشيته في الله أباد الفنان المصور أقارضا ومعه ولده أبو الحسن ، وكانا قد هاجرا من فارس الى بلاطه بالهند ، ويُعزى إليهما الكثير من رسوم مخطوطات تلك الحقبة ، وكانت تشيع فيها كلها السّمة الفارسية التي تختلف عن الاتجاه الذي كان يسود بلاط أكبر . وحين انتهى الى سليم مرض أبيه عام ١٦٠٤ شدّ الرحال الى أجرا موطن الامبراطور الذي ما لبث أن فارق الحياة بعد عام واحد . ولم يكن ثمة وارث للعرش غير سليم إذ كان له أخوان هما مراد ودانيال ماتا قبل وفاة أبيه لإدماهما الخمر . ولقد كانت مضمات الصور التي جمعها جهانجير فيها ما يُغنى عن تفهّم تطوّر فن التصوير في عهده وما كان له من نزعة توفيقية في مجال التذوق الفني . وكانت الأعمال التي تضمها تلك المضمات والتي بدأت منذ كان في الله أباد شديدة التنوّع ، فيها ما هو صور ورسوم دكنيّة ومغولية وفارسية ، وكذا ما هو صور أوربية مطبوعة على الحجر أو المعدن بل وصور لفنان أوربي كان في رحلة الى الهند . وتوفى جهانجير عن ثمانية وخمسين عاما عن مرض في قلبه زاد في حدّته إدماه الخمر والأفيون وإسرافه في معاشرة النساء . هذا الى ما كان في محيط أسرته من مؤامرات تحاك له ثم ما كان من تمرّد ابنه ووليّ عهده عليه .



لوحة ۷۹. حفل موسیقی خلوی (۱۶۲۵) تصویر جوفاردان. مکتبه تشتریتی بدبلن

٧- شهاب الدين

محمد صاحب

قيران سنى

شاه چيهان

(١٦٢٨ - ١٦٥٨)

كان الأمير خورام كما كان أبوه أمهما راجپوتية ، وعاش أيامه الأولى فى بلاط جدّه الامبراطور أكبر الذى كان يؤثره على سائر أحفاده . وكان ذكياً لمّاحاً ، وحين شبّ كانت له جولات عسكرية موفقة فى حياة أبيه ، وما إن بلغ الرابعة عشر من عمره حتى نال رتبة عسكرية وأصبح له الحق فى أن يقيم خيمة حمراء ، وتزوَّج للمرة الأولى . ثم عاد فتزوَّج فى عام ١٦١٢ زوجة ثانية هى أرجمند ابنة أخ نورجهان واتخذت اسم « نور محل » ، وما لبثت أن لقيت بلقب شاع بين الناس هو « ممتاز محل » أى المختارة من بين نساء القصر ، غير أن الإسم أخذ يُحرّف شيئاً فشيئاً حتى صار « تاج محل » وعاشت وفيّة لزوجها كما كانت نورجهان وفيّة لجهانجير ، ولكنها لم تشارك فى التآمر كما فعلت عمّتها . وقد ظلت منذ زواجها تنعم الى جوار زوجها بالسعادة ورزقت منه بأربعة عشر طفلاً حتى وافتها المنية بينما كانت تضع مولوداً لها سنة ١٦٣١ ، فشيد لها شاه جهان ضريحاً تخليداً لذكراها أقيم على الضفة الجنوبية من نهر « جومنه » خارج مدينة أجرا . وتخيّر شاه جهان نخبة من عمالقة المهندسين الهنود والفرس ومن أواسط آسيا لوضع تصميم مكتمل لا يحتاج معه الى أى تعديل بحذف أو إضافة شأن العمائر الهندية المغولية ، وبدأ العمل فى المبنى عام ١٦٣٢ واشترك فيه أساطين البنائين والمرصعين والخطاطين من الهند وأواسط آسيا . ويقوم الضريح وسط بناء مربع تتوسط قمته قبة تعلو حوالى ثلاثة وعشرين متراً ويستطيل قطرها سبعة عشر متراً ، ويقع تحتها وسط المبنى ضريحان أحدهما للزوج والآخر للزوجة وقد ازدان كل منهما بالكتابة الزخرفية . وينفتح فى كل واجهة من واجهات المبنى باب عال يحيط عقد بقمته . وقد استغرق تشييد هذا المبنى اثنين وعشرين عاماً ، وتطلّب الأمر لتعجيل الفراغ منه استخدام عشرين ألف عامل يومياً طوال عام ١٦٤٣ . وقد ذهب الكثير من نقاد الفن الى أنه يكاد يكون أقرب المباني التى شيدها الإنسان الى الكمال ، فهو على ضخامة حجمه يبدو كما لو كان



لوحة ٨٠ ضريح تاج محل . أجرا (١٦٤٣) .





لوحة ٨٢ فتاة مغولية . مدرسة شاه جهان (١٦٢٨) . بنارس .

صَيَاغ الذهب هم الذين شادوه أروع جوهرة أبدعوها ، ويقف المرء مذهولا أمام جمال قاعدته المشكّلة من المرمر الأبيض والتي تشمخ فوق كل ركن من أركانها الأربعة مثدنة تعلو سبعة وثلاثين مترا ، وتحيط بكل منها ثلاث شرفات دائرية متعاقبة يتخاطف جمالها الأبصار (لوحة ٨٠) . ومن الغريب أن هذا الضريح لم يظفر قط بأى لوحة مصوّرة خلال حكم شاه جهان .

اتخذ الأمير خورام لقب شاه جهان أى ملك العالم فى عام ١٦١٧ بعد أن خلّص له الحكم عندما فقأ أبوه عيني أخيه خسرو لفعله فعلها أساءته . وتنطق البورتريهات التى تصوّر شاه جهان عن ملامح العنف والقسوة والإسراف فى أبهة المُلْك . وإذا لم يرقه المبنى القديم للقصر الملكى فى أجرا الذى كان مشيدا بالحجر الرملى إذا هو يُعيد بناء القصر فيستبدل بالحجر الرملى أحجارا مرمرية بيضاء ، كما شيّد عاصمة جديدة هى « شاه جهان باد » ، وهى الآن تمثّل الجانب القديم من مدينة دلهى . ويذكر لنا التاريخ أن شاه جهان لم يكن مثل أبيه ذائزعة توفيقية فى حسّه الفنى ، كما لم تكن له طموحات جدّه العسكرية .

وقد جدّ تغيير على فن التصوير المغولى فى عهد شاه جهان ، إذ أخذنا نلمح فيه مزيدا من ملامح ثراء البلاط الامبراطورى ورخائه الذى كان قد بلغ فى ذلك الحين ذروته ، وعلى الرغم من المهارة التقنية الواضحة لكن ثمة فيضا يوحى بالاتجاه الحثيث نحو الاضمحلال ، فقد أخذ التأكيد على الأبهة يطغى ، كما زادت النزعة التكلّفية^(٣١) فى رسم التفاصيل الدقيقة للدرجة تدعو أحيانا الى الملل ، تعوّضها اللّمسات الرائعة وبهاء الألوان ورسم الأطراف بعناية شديدة ولاسيما الأيدي وإن لمسا أحيانا بعض الجمود . وكانت لمشاهد البلاط روعة لا تُحَدّ ، هذا الى تصوير رجال الدين والأولياء والدراويش . وثمة تقنية جديدة بلغت بالبورتريه المغولى أوج قمته سُميت « سياه قلم » ، وتُعزى الى المصوّر محمد نادر من سمرقند الذى كان يعمل فى مرسوم جهانجير من قبل ، وهى عجالات تتخللها لمسات خفيفة من اللون أو الذهب نشأت فى ذلك العهد . وكذا شاع تصوير موضوعات النبات والحيوان وخاصة فى مخطوطات كليله ودمنه . وكان لهذا أثره على فن التصوير الهندوكى الذى تجلّى هو الآخر فى منمنمات مخطوطات الرامايانه والمهابهارانا . وما أكثر المنمنمات التى بذل فيها المصورون غاية جهدهم والتى جاءت تصوّر عظمة بلاط شاه جهان وجلاله ، وقد تألفت فى هذه المنمنمات الألوان تألّق طلاء الميناء . ومن بين هذه المنمنمات منمنمة بارعة التوازن فى تكوينها الفنى (لوحة ٨١) ١٦٤٥ ، إذ نرى شاه جهان الى اليمين من الركن الأبعد من الصورة ، كما نرى رجال البلاط وقد وقفوا أمامه صفوفًا . وكذا نرى فيلا يرفع خرطوميه وكأنه يحيى الامبراطور . والى جوار الفيل جواد رمادى اللون ، فلقد كان تصوير الفيلة والحياد فى المنمنمات تقليدا راسخا منذ عهد أكبر للدلالة على عظمة البلاط المغولى . وبورتريه شاه جهان فى هذه المنمنمة يرجع الى الوقت الذى أعقب وفاة زوجته تاج محل ، لذا نراه وقد اكتسى شعره البياض . ونلاحظ فى هذه المنمنمة أيضا « عقودا مُفصّصة » شاعت فى العمارة المغولية خلال عهد شاه جهان تعلو الأعمدة الذهبية الزخارف .

وثمة عدد كثير من بورتريهات تمثل النساء المغوليات ، وعلى الرغم من الأسلوب التقليدى الذى لا يفرّق بين المرء ونظيره إلا أننا نلاحظ هنا اختلاف قسمات وجوههن ، الأمر الذى يتفق أنها كانت صورا من إملاء الخيال بل كانت صورا واقعية لنساء فى البلاط . ونرى فى منمنمة من تلك المنمنمات (لوحة ٨٢) ١٦٤٠ أن الثياب الرقيقة تكاد تشفّ عن لون البشرة . ومما يدلّنا على مهارة المصور تلك



لوحة ٨٣ لقاء نزار محمد الأوزبكي بالأمير مراد المغولي .





لوحة ٨٤، ٨٥ شاه جهان نامه . شاه جهان يستقبل رجال الدين (١٦٥٦ - ١٦٥٧) . فرير جاليري بواشنطن .

الدقة فى تصوير جدائل الشعر وكذا تصويره للأحجار الكريمة التى رُصّع بها الثوب ، كما نرى زهرة اللوتس التى أمسكتها الفتاة بيدها تضيف على الصورة طابعا هندية .

وكان شاه جهان قد أرسل فى عام ١٦٤٤ حملتين عسكريتين الى إقليم بلخ وبخارى الذى كان خاضعا للأوزبكين ، غير أنه لم يكتب التوفيق لكلتا الحملتين ، ولهذا خرج هو على رأس حملة أخرى عام ١٦٤٥ الى كابل ، وحين استولى عليها بعث بابنه الأمير مراد الى بلخ وبخارى فاستولى عليهما واستسلم إليه الحاكم الأوزبكي نزار محمد وابنه . وهناك منمنمة تمثل لقاء نزار محمد بالأمير مراد (لوحة ٨٣) ١٦٤٥ تبدو فى خلفيتها الجبال والأشجار على نهج واقعى شاع فى عهد شاه جهان ، وفى سفح هذه الجبال بركة لحزن المياه . والى يسار المنمنمة معسكر مغولى حيث يرفرف العلم الملكى ، وفى خلفية الصورة جنود وأفياح وإبل وفى الوسط من المنمنمة الخيمة التى أعدت للقاء ، وقد زخرفت بصيغ الزهور . وأمام الخيمة وتحت ظلها مشهد يتجلى فيه جلال مراسم البلاط المغولى وروعة ، إذ نرى نزار محمد وقد أخذ يعانق الأمير مراد وقد وقف من ورائه قائد الجيش المغولى ، ومن وراء نزار وقف سعد الله خان رئيس وزراء الامبراطورية المغولية وهو يقدم العاهل الأوزبكي مشيرا بيده . وفى أمامية الصورة مشهد يضيف عليها جلالا يمثل صفين من الضباط . وتكاد المنمنمة تبدو وكأنها مطلية بالمينا نظرا لبراعة التلوين ومسات الفرشاة الرقيقة . والى الأسفل من الصورة سور خشبى من تحته توقيع المصور بالخط الفارسى .

وكما فعل أكبر وجهانجير حين أمرا بتدوين تاريخ رسمى لعهديهما ، كذلك فعل شاه جهان فيما سَمَّاه « باد شاه نامه » أو « شاه جهان نامه » . ومع أن الصور التى يضمها هذا التاريخ قد تتابع تصويرها على مدى الأيام غير أنها لم تجمع إلا بأخرة مع نهاية حكمه . وأغلب الظن أن تلك الذكريات مع صورها التى ضمتها هذه المخطوطة كانت هى السلوى الوحيدة لشاه جهان خلال السنوات التسع التى قضاهما سجيناً فى القلعة الحمراء بأجرا بعد أن نحاه ابنه أورانجيرب عن العرش .

ويروى التاريخ أن شاه جهان لم يسع الى لقاء رجل من رجال الدين غير مرة واحدة ، غير أنه كان يُفسح لهم صدره للقائهم بقصره فى كل مناسبة عامة على نحو ما نرى فى منمنمتين متقابلتين تنم إحداهما الأخرى ضمتها مخطوطة « شاه جهان نامه » (لوحة ٨٤ ، ٨٥) . وتمثل إحداهما شاه جهان فى لقاء من تلك اللقاءات التى استقبل فيها رجال الدين ودعاهم الى مأدبة بمناسبة زواج ابنه الأكبر الأثير وولى عهده الأمير دارا شيكوه . وتمثل الصورة شاه جهان وهو جالس على عرشه وبين يديه درع عليه صورة عصفور الجنة ، ومن ورائه الأمير دارا شيكوه . ونرى رجال الدين فى المنمنمة المقابلة وقد اصطَفوا من حول الامبراطور . والمنمنمتان مع ما يبدو فيهما من روعة تقليديتا الأسلوب ، قام بتصويرها المصور مراد تلميذ المصور نادر الزمان .

ولم يخل عهد شاه جهان على الرغم مما ساه من هدوء وأمن واستقرار من بعض قلاقل وفتن ، وتلك الحرب التى شبت بينه وبين الصفويين للاستيلاء على قندهار ، تلك القلعة الاستراتيجية التى تحمى الحدود الشمالية الغربية للهند . وقد أوفد شاه جهان ابنه الأكبر الأمير دارا شيكوه على رأس حملته لطرد الصفويين من قندهار ، غير أنه لم يكتب لهذه الحملة التوفيق . ففى أكتوبر ١٦٥٣ رجع



لوحة ٨٦ معركة قنधार (١٦٥٧) . تصوير باياج . متحف فوج للفنون .

دارا شيكوه عن حملته تلك بعد أن حقق شيئا من الانتصارات الهينة على الفرس ، كان من بينها ما سجله المصور في إحدى المنمنمات (لوحة ٨٦) حين أصابت قذيفة مخزنا للبارود في قلعة صفوية فرعية ، فإذا السماء تشتعل نارا ، وإذا هذه النار تلهب أشجار الجبل الذي تدور من حوله المعركة وكذا جث القتلى . كذلك صوّر الفنان دارا شيكوه بين صفوف جيشه المتراسة ، وكان هذا الأمير يؤثر رجال الدين والفلاسفة والموسيقيين على جنوده ، ومن هنا لم يكن جادا في حصاره بل هازلا ، إذ يُذكر أنه كان يعتمد على المنجمين في تحديد الوقت الذي يبدأ فيه غارته . وإمعاناً منه في الروحانية إذا هو يضم كتيبة من المشايخ الى صفوف المقاتلين يشدون أزهم . ولم يفت المصور پایاج المتخصص في الصور الرومانسية الطابع أن يصوّر نور القمر ينفذ من غيوم السماء . ولعل أعجب ما في هذه المنمنمة أن كل شخصية من الشخصيات العديدة تبدو وكأنها بورتريه بذاته .

و حين دهم المرض شاه جهان عام ١٦٥٧ هبّ المتنافسون من أبنائه على العرش ينازع بعضهم بعضا ، وكانت فترة عصيبة مرّت بتاريخ المغول في الهند ، وانتهى هذا النزاع بأن كتب النصر لأورانجزيب الذي كان أكثر تشدداً في العقيدة ، على حين كان دارا شيكوه الذي كان مقرباً الى أبيه والذي كان سيرث العرش متسامحاً في الدين ، وكانت الرغبة في التشدد هي السائدة . وما إن اعتلى أورانجزيب العرش حتى قبض على أبيه عام ١٦٥٨ و زجّ به سجيناً في قلعة أجرا التي قضى فيها سائر عمره حتى وافته منيته عام ١٦٦٦ وكان قد بلغ من العمر ستة وسبعين عاماً ، فنصب أورا نجزيب نفسه امبراطوراً تحت اسم « عالمجير » الأول .

وإذا كان أكبر قد أبدى تسامحاً دينياً مع غير المسلمين إلا أنه مع أواخر عهده أخذ ينزل شيئا فشيئا عن هذا التسامح ، حتى إذا ما أطل القرن السابع عشر أخذت ملامح التعصب الديني تبدو على أشدها ، وكان لهذا بعض الأثر في فن التصوير المغولي ، غير أننا نجد من الفنانين من أطلق لنفسه العنان في التعبير عن أحاسيسه الخاصة ، فإذا المصور پایاج الذي عُرف بمزاجه الحاد يرخى لنفسه الزمام في تصوير المعارك الحربية (لوحة ٨٦) ، كما نجد غيره مثل « بالجند » يصوّر ذلك الغرام الجياش بين عاشقين أحدهما هو الأمير شاه شجاع الابن الثاني لشاه جهان والآخر زوجته ابنة ميرزا رستم الصفوي أحد رجال بلاط الإمبراطور المغولي والذي ينحدر أصله من البيت المالك الفارسي . وكان كل منهما يعشق الآخر عشقاً مبرحاً بدا في تحديق كل منهما إلى عين الآخر ، وهو ما ركّز عليه بالجند لإظهار مدى هذا العشق ، وقد جلس العاشقان في شرفة يظللها الغسق ببرودته ، فنعمنا به كما ينعم به أهل الهند ، ومن حولهما الوصيفات وبينهن موسيقية . وإذا أغفلنا جانباً ما في هذه الصورة من هئات في رسم الأجساد تعدّ هذه المنمنمة من أعظم الصور الرومانسية أثراً في التصوير المغولي (لوحة ٨٧) .



٨- محيي الدين

أورانجزيب

عالمجير

(١٦٥٩-١٧٠٧)

كُتب لأورانجزيب الذي اتخذ لقب عالمجير الأول - وكان الإبن الثالث لشاه جهان - أن ينهض بالامبراطورية المغولية إلى الذروة بأساً وثراء بعد أن تم له الإيقاع بسلطنة الدكن في أواخر القرن السابع عشر ، الأمر الذي أفسح في ملكه ، غير أن تنكره لسياسة الإمبراطور أكبر في التسامح الديني أثار عليه الراجپوت والهندوس فغدوا خصوماً وأعداء بعد أن كانوا أصدقاء وحلفاء . وعلى الرغم مما كان من عالمجير من حماقة ونزق فلقد كان رقيق القلب ثاقب الفكر شديد الورع . وكان سنياً متشدداً ، لذا أمر بنسخ العديد من مخطوطات القرآن ، وهدم ما كان للهندوس من معابد وأقام كثيراً من المساجد . وحين بلغ التسعين من عمره - وكان قد أشرف على الموت - أحس بعد فوات الأوان بما كان لسياسته من إضعاف للإمبراطورية ، وذلك لبعده عن التسامح الديني . وقد امتد تشدده الديني إلى أن سرح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون على اختلافها من تصوير ورقص وموسيقى ، الأمر الذي أسفر عن تدهور الفنون ولا سيما التصوير بشكل لا تخطئه العين . وعلى الرغم من أن القوة الدافعة للرعاية التي أولاها شاه جهان للفنون ظلت مستمرة في السنين الأولى لحكم أورانجزيب إلا أن البلاط ما لبث أن فقد الاهتمام بالفنون . وبانحسار رعاية الإمبراطور للفنون بدأ المصورون المسرحون يعتمدون على عون راجاوات الهند في الإمارات المختلفة هنا وهناك . ومع ذلك نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية . كذلك نجد صورة لأورانجزيب من عمل المصور بيتشيتز الذي عايش كلا من جهانجير وشاه جهان وقد وقف أمامه وجهاً لوجه ابنه الثالث محمد أعظم وكان عندها صغير السن ، وإلى يساره رجل ذو لحية سوداء كثة هو ابن عساف خان شقيق نور جهان (لوحة ٨٨) .

وثمة صورة أخرى لنفس المصور تمثل «عالمجير يصيد الغزلان» (لوحة ٨٩) ، حيث نرى عالمجير يرتدى رداء صيد أخضر وتحيط برأسه هالة مستديرة جالسا على سجادة صغيرة ومن أمامه تابعان يساندانه في تصويب بندقيته التي اشتعل فتيلها وخرجت منها قذيفة صوب غزالة أردتها قتيلاً بالقرب من نبع ماء . وعلى امتداد الصورة أشجار قصيرة تنتهي إلى رُبى خفيضة من ورائها تلال ، وتبدو في الأفق مدينة . وعلى مقربة من عالمجير أفياله وعلى أحدها هودج ذهبي مما يدل على ما كان عليه الإمبراطور من بذخ خلال رحلات صيده ، وثمة حاملون وصيادون ورجال من الحاشية هنا وهناك .



لوحة ٨٨ أورا نجزيب وابنه محمد أعظم (١٦٥٨) . منمنمة
ضمن مضمّن للصور . مجموعة خاصة . تصوير ييتشر .



لوحة ٨٩ عالم جير يصيد الغزلان . منمنمة ضمن مضم للصورة
(١٦٦٠) تصوير بيتشتر - مكتبة تشستر بيتي بدبلن .

٤- عَصْرُ الْإِضْمَحْلَالِ

وبعد أن خلف أورانجزيب العرش غدا التصوير المغولي مضمحلاً منحللاً شأنه في ذلك شأن الإمبراطورية المغولية نفسها . ومع ذلك ظل التصوير المغولي حتى عهد محمد شاه (١٧٢٠ - ١٧٤٨) يحتفظ تقنياً بشيء من الأبهة السابقة . وحين غدت الحياة الأرستقراطية فيها إسراف في الترف والملذات والشهوات كان لهذا أثره في التصوير ، فإذا نحن نرى أن الصور المليئة بموضوعات الحريم وحفلات الرقص والموسيقى ومجالس الشراب وحياة العشاق هي الطابع الغالب على التصوير . ومع اضمحلال الأسرة المغولية انتقلت سمات التصوير المغولي شيئاً فشيئاً إلى مدرسة راجستان ، على حين كان أثر التصوير الراجستاني على التصوير المغولي المتأخر بيناً ، حتى أصبح من العسير التفرقة بين الأسلوبين أحدهما عن الآخر .

وحين أطلَّ عهد عالمجير الثاني (١٧٥٤ - ١٨٠٦) اختفى ما كان للمغول من عظمة سالفة وذلك بعد هزيمة المغول في معركة پانيپت حتى إن شاه علم (١٧٥٩ - ١٨٠٦) الذي خلف عالمجير الثاني كان إمبراطور اسماً لا فعلاً . وإذا الغارات المتتالية لنادر شاه والشيخ والمهراثا^(١٤) تأتي على كل ما في الخزائن الإمبراطورية ، وكذا انتهت منمنمات كثيرة نفيسة ، وأدى عدم الاستقرار السياسي والفوضى الاقتصادية إلى انحلال خلقى .

(١٤) كان المهراثا أو المراثيون ينزلون الى الغرب من وسط الهند ويتكلمون المراثية . وفي القرن السابع عشر أعلن زعيمهم شيفاجي استقلال بلاده عن إمبراطورية المغول ، وكانت له حملات كُتب له فيها النصر على المغول وحل محلهم في بسط سلطانه على الهند . وما إن كان عام ١٨١٨ حتى شنَّ الإنجليز حملاتهم على المهراثا وأخضعهم لسلطانهم .

وعلى الرغم مما فقدته المغول أرضاً وثراً فلقد بقوا محتفظين بتقاليد بلاطهم المتداعي ، وبقي الفنانون يحتفظون بصور من أوراق الاستشفاف للمنمنمات القديمة التي توارثوها عن أسلافهم ، وبها تمكنوا من إعادة تصوير المنمنمات القديمة حتى إنه أصبح يفضل على المتخصصين التفرقة بين ما هو أصل وما هو فرع ، ولكي يعطوا تلك الصور صفة الأصل كانوا يختمونها بالخاتم الملكي .

وكانت قد تلت وفاة أورانجزيب حروب أهلية على من يعتلى العرش من بعده انتهت باستيلاء قطب الدين شاه عالم بهادر شاه الأول على العرش عام ١٧٠٧ غير أنه تولاها لفترة قصيرة ، وتلاه على العرش أباطرة من المغول من الكثرة بمكان حتى يضيق المقام بحصرهم . وكان أمر تولي العرش مرده إلى رجال البلاط لوفق طموحهم وأطماعهم ، وغدت الرافضات يتأمرن كمتأمرات نورجهان من قبل ، وحظي المصارعون والمهرجون باللقاب النبالة ، كما تولي العرش صبية صغار أغرار كان الأمر ينتهي بهم إلى حبل المشنقة ليحل محلهم كبار من المسنين لا حول لهم ولا قوة وكأنهم دمي أمرهم في أيدي غيرهم . وهذه الحالة من الضعف التي انتهت إليها الدولة المغولية أغرت بها كل نهّاز للفرص وكل متأمر ، وإذا تلك الحال تغرى المغامرين من الدكن ومن إنجلترا ليشاركوا في هذا الصراع على السلطة ، ذلك الصراع الذي كان رجاله من قبل من أمراء الراجپوت ونبلاء المسلمين . وإذا أفراد الأسرة المالكة تُسَمَّل عيونهم وتُنقل جثثهم بعد موتهم لتلقى في العراء ، ووصل الضيق بهم أشده حتى كان الأمراء يجلدون في البحث عن رغيغ عيش .

وعلى الرغم من هذا الانهيار الذي أصاب الدولة سياسياً واقتصادياً فلقد بقي الأدب والفن المغولي لهما حظوتهما ، فترى محمد شاه علي الرغم من استفاد قواه بتلك الحملات التي شنّها عليه نادر شاه واقتحم عليه الهندوستان ناهباً سالباً ، لم تصرفه تلك الحروب عن ولعه بالفنون إذ كان موسيقياً موهوباً وذوّاقاً لفن التصوير ومولعاً بجمال الحدائق حتى سُمّي « عاشق المُتعة » . وثمة منمنمة تمثله وسط حديقة وقد حُمل على محفة بدا فيها بدينا (لوحة ٩٠) .

وكم حاول هذا الإمبراطور أن يعيد الأمن والاستقرار إلى الإمبراطورية المتداعية ، غير أن هذا لم يكن في طاقته . وعلى الرغم من هذا الفشل السياسي الذي مُنيت به الدولة المغولية فقد عاشت لها حضارة بعدد . وكان عهد محمد شاه يتميز على العهود الأخرى بأسلوب خاص في التصوير حيث تتباين الألوان تبايناً تاماً وتتكوّن السماء بلونين أحدهما أحمر برتقالي والآخر ذهبي له جاذبيته ، وتصوّر الشخص تسودها الكلفة والالتزام بالرسميات وأطراح استخدام الطلاء السميك .

وحين تمرّقت أشلاء الدولة أخذ كل نبيل من النبلاء الأقوياء يؤسس له دولة مستقلة ، فكان لأحدهم ولاية في البنغال ، كما كان لآخر ولاية في أوده ، كما كان لثالث ولاية في حيدر أباد وهكذا . ومع تعدّد هذه الولايات تعدّدت مدارس التصوير التي ترسّمت خطى المدرسة المغولية وازدهرت وآتت ثمارها ، وبقيت دهلي العاصمة تعيش على إعادة تصوير ما هو قديم في ثوب جديد ، مثل مشاهد البلاط والصيّد والطراد على الرغم مما كان هناك من عوز في الألوان والأصباغ التي كانت ذات قيمة عالية ، ومن ذلك صبغ اللازورد . ومع تعدّد المدارس الفنية في الولايات المختلفة فلقد كان ما يصدر عنها جميعاً يشبه بعضه بعضاً مثل تصاوير دواوين الشعر الفارسي ومستنسخات الصور الأوربية المطبوعة على الحجر أو الخشب أو المعدن والپورتريهات وكذا صور العذراء مريم مع طفلها (لوحة ٩١) . وكانت هذه الصور مع تشابهها جميعاً تتذبذب بين الأخذ بالأسلوب الأوروبي الذي ينزع إلى التظليل والأسلوب الإسلامي الذي ينزع إلى الأسطح الأحادية اللون الذي لا تدرج فيه . ويتبين هذا



لوحة ٩٠ محمد شاه في الحديقة (١٧٣٠ - ١٧٤٠) . منمنمة
ضمن مضمّن للصور . متحف الفنون الجميلة ببوسطن .

التذبذب فى صورة العذراء وطفلها التى لا إحساس فيها بالكتلة والتى لا تمثل العذراء حق التمثيل . فقد كان من عادة الفنانين المغول والدكنيين استنساخ الصور الأوروبية المطبوعة ، غير أن أساليبهم كانت مختلفة ، لذا كان من الممكن التمييز بين هذين الأسلوبين الإسلاميين المتعاصرين فى الهند . فنحن إذاً وازناً بين الصورة التى بين أيدينا وبين الصور الأوروبية المطبوعة التى نجد مثيلاتها فى حواشى مضّمات صور الإمبراطور جهانجير مثل (لوحة ٩٢) نرى أنه على حين يجعل الفنان المغولى الثوب فضفاضاً مع تدرّج الظلال لكى تبدو الكتلة أكثر من حقيقتها والشكل بارزاً فى الفراغ - وهو ما نجده قريباً قريباً ما من الأصل الأوربي المنقول عنه - نرى الفنان الدكنى يغالى فى لوحة العذراء وطفلها - ذات الأصل الأوربي - فى تعداد الأطواء والمكاسر مع استخدام الظلال المتدرّجة كى تبرز فوق السطح الأحادى اللون . لقد غدا التصوير المغولى شيئاً فشيئاً متشابهاً تُعَوِّزُهُ الأصالة وغارقاً فى الأساليب الاصطناعية ، كما شاعت الزخارف المفرطة الثراء مع الغلو فى التذهيب وتصوير الثياب الحديثة الطراز . كذلك تغيّرت موضوعات التصوير بالتدريج وكشفت عن عاطفية رومانسية بالغة تجلّت فى تمجيد الحياة الريفية على نحو ما نرى فى منمنمة « بئر القرية » من عهد الإمبراطور فروخ سير (١٧١٣ - ١٧١٩) (لوحة ٩٣) .

وكان فن التصوير المغولى خلال القرن الثامن عشر متأثراً بأسلوب المدرسة الراجستانية والمدرسة الدكنية اللتين استلهمتا أسلوبيهما من المدرسة المغولية . وتمثل هذه المنمنمة ذلك التبادل الفنى خير تمثيل ، فنشهد مزيجاً بارعاً من الفن المغولى والراجستانى والدكنى . ولقد كان لحملة أورانجزيب التى امتدت طويلاً فى الدكن أثر كبير فى هذا التبادل الفنى ، فما من شك فى أن المصوِّرين الذين رافقوه فى حملته الدكنية ، قد تأثروا بسمات التصوير الدكنى التى بدأت فى الظهور ضمن المنمنمات المغولية فى النصف الأول من القرن الثامن عشر .

وفى عصر المغول وكذا فى أيامنا هذه التى نعيشها نرى لبئر القرية أثره فى حياة القرية الاجتماعية فعلى البئر كانت تجتمع النساء الوافدات من الدساكر القرية يأتين لملاّ جرّاتهن بماء البئر وهن يعرضن حُلِيِّهن وأزيائهن وتكون لهن ثروة حول موضوعات شتى آنسات مستمتعَات بأوقاتهن . وفى هذه المنمنمة نرى أمير نواب يتناول كوباً من فتاة من تلك الفتيات ليروى ظمأه بعد الصيد والطراد وقد أحاطت بالبئر صبايا حسناوات . وإلى يمين الصورة نرى السيدات اللاتى يرافقن جماعة الصيد يلهون على أرجوحة . وفى الركن الأعلى الأيسر موسيقيان قد جلسا أمام كوخ لناسك من النسّاك ، كما نرى آخرين وقد شُغِلُوا بالصيد ، وكذا نرى النساء يحملن جرّاتهن المملوءة بالماء على رؤوسهن وهن فى طريق العودة إلى دورهن . ونرى الحيوان وقد أخذ يفرّ هرباً أمام الصائدين على حين أخذ الطير يحلّق فوق الرؤوس ، وثمة رعاة يسرقون قطعانهم أمامهم . والصورة فى عمومها مُشبعة بالمرح وأطراح الهموم كما هى الحال بين أهل الريف ، وهذه السّحب التى بدت فى السماء مرقّشة مختلفة الألوان سمة من سمات التصوير خلال القرن الثامن عشر . وكما تدلّ هياكل الأشجار وتنسيقها ثم المنظر الطبيعى وأسوار المدينة القائمة وراء النهر على التأثير الدكنى ، كذلك يدلّ تصوير جماعة الصيد وصبايا القرية على مزيج من الأسلوبين المغولى والراجپوتى .



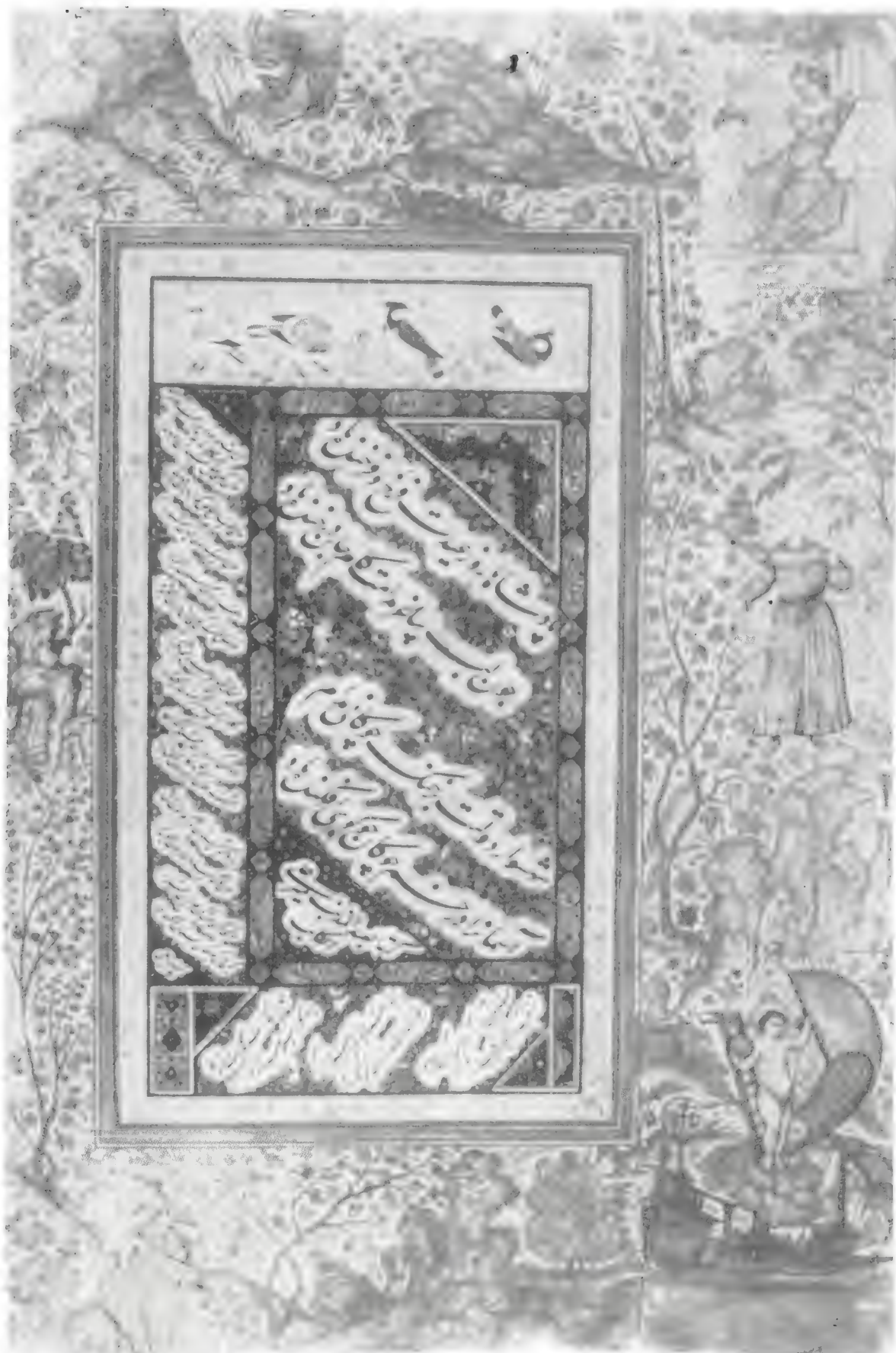
لقد كان ثمة بعث قصير بين عام ١٧١٣ و ١٧٤٨ يذكر بأمجاد الماضي التليد وإن ظل الإنتاج الفني في عمومها واهناً عقيماً ، وسليماً مع ذلك من الناحية التقنية .

وكان لانتقال العدد الأكبر من مصوّري المدرسة المغولية إلى رحاب بلاطات الأمراء الراجپوت الفضل في انبثاق « المدرسة المغولية الراجپوتية » التي أعقبت المدرسة الهندية الراجپوتية الباكرا ، وسيطرت خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر على المجال الفني ، وهي وإن احتفظت بالتقنية المغولية إلا أنها استخدمت الموضوعات الراجپوتية . وفي نهاية القرن الثامن عشر فقدت تقاليد المدرسة المغولية حيويّتها بعد أن أخذ التدهور بتلابيبها طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فضلاً عما ألحقته عناصر التصوير الأوربية المّقحمة من تخريب ، فانتهدت إلى غير رجعة كل محاولات التجديد .

وكان بهادر شاه الثاني شاعراً موهوباً ، وكان من الميسور عليه أن يكون حاكماً عظيماً غير أن عهده كانت تسوده ألوان من الأبهة الكاذبة ، تدلّنا على ذلك تلك العبارة المنقوشة على منمنمة تمثل پورتريه رُسم بأخيرة لآخر الأباطرة المغول والتي تقول : « ما أدلّ هذه الصورة على صاحب الجلالة المعظم . ظل الله على الأرض . ملك الملوك الأفخم . ملجأ الإسلام . ناشر العقيدة ، الذي بيده رخاء المجتمع . سليل الأسرة المالكة المغولية . المختار من بين سلاسة تيمورك لك . الإمبراطور ابن الإمبراطور . السلطان ابن السلطان . الجامع بين الأمجاد والانتصارات » . ونرى بهادر شاه وقد جلس بين ولديه ، غير أن أسدى كرسى العرش بيدوان وكأنهما جروان ، كما بدا شكل الإمبراطور وكأنه روح بلا جسد ، وبدت عيناه محمّلتين وكأنه قدس في أيقونة بيزنطية ، ولكنه على هذا كله تبدو عليه ملامح العزّة والكبرياء . ولقد كان هذا الإمبراطور عظيماً حقاً وشاعراً موهوباً ، إذ ظل الموسيقيون ينشدون أشعاره حتى بعد أن نحاه الإنجليز عن العرش ونفوه إلى بورما (لوحه ٩٤) . وعلى الرغم من أنه كان ألعوبة في يد البريطانيين خلال فترة حكمه كلها غير أنه اتهم بأنه كان على رأس متمردى السپاهى من الفرسان^(١٥) فأعدم الإنجليز أولاده رمياً بالرصاص ثم نفوه إلى رانجون حيث عاش بضع سنوات قضائها في نظم الشعر .

وكان الأوروبيون قد بدأوا منذ عام ١٦٠١ يفدون إلى بعض الأماكن الهندية يستوطنونها لمآرب تجارية ، وكان البرتغاليون أول من وفدوا إلى الهند ، ثم جاء الهولنديون في إثرهم ، حتى إذا ما كانت سنة ١٦٠٣

(١٥) ثورة السپاهى Sepoy هي تمرد الجنود الوطنيين في جيش البنغال عام ١٨٥٧ بتشجيع الأمراء الهنود ، وكان هذا الجيش تحت ولاية شركة الهند الشرقية احتجاجاً على ضم إقليم أوده (١٨٥٦) الى ممتلكات شركة الهند الشرقية . وكان قوام هذا الجيش من البراهمة ، ويقال أيضاً إن سبب تمردهم كان لما فعلته هذه الشركة من اعطائهم خرطوشاً مغطى بمادة من شحوم البقر الذى كانوا يقدسونه . وما إن بدأ هذا التمرد عام ١٨٥٧ حتى امتد الى الأقاليم الوسطى من شرق الهند ، وإذا هؤلاء الثوار يحاصرون حامية لكنو الإنجليزية ويستولون على كاونپور ودهلى ، ولكن البريطانيين تمكنوا من قمع هذا التمرد في العام نفسه . وقد حمل هذا التمرد الإنجليز على أن ينقلوا حكم الهند من نفوذ شركة الهند الشرقية الى التاج البريطانى عام ١٨٧٧ .





لوحة ٩٣ بئر القرية .

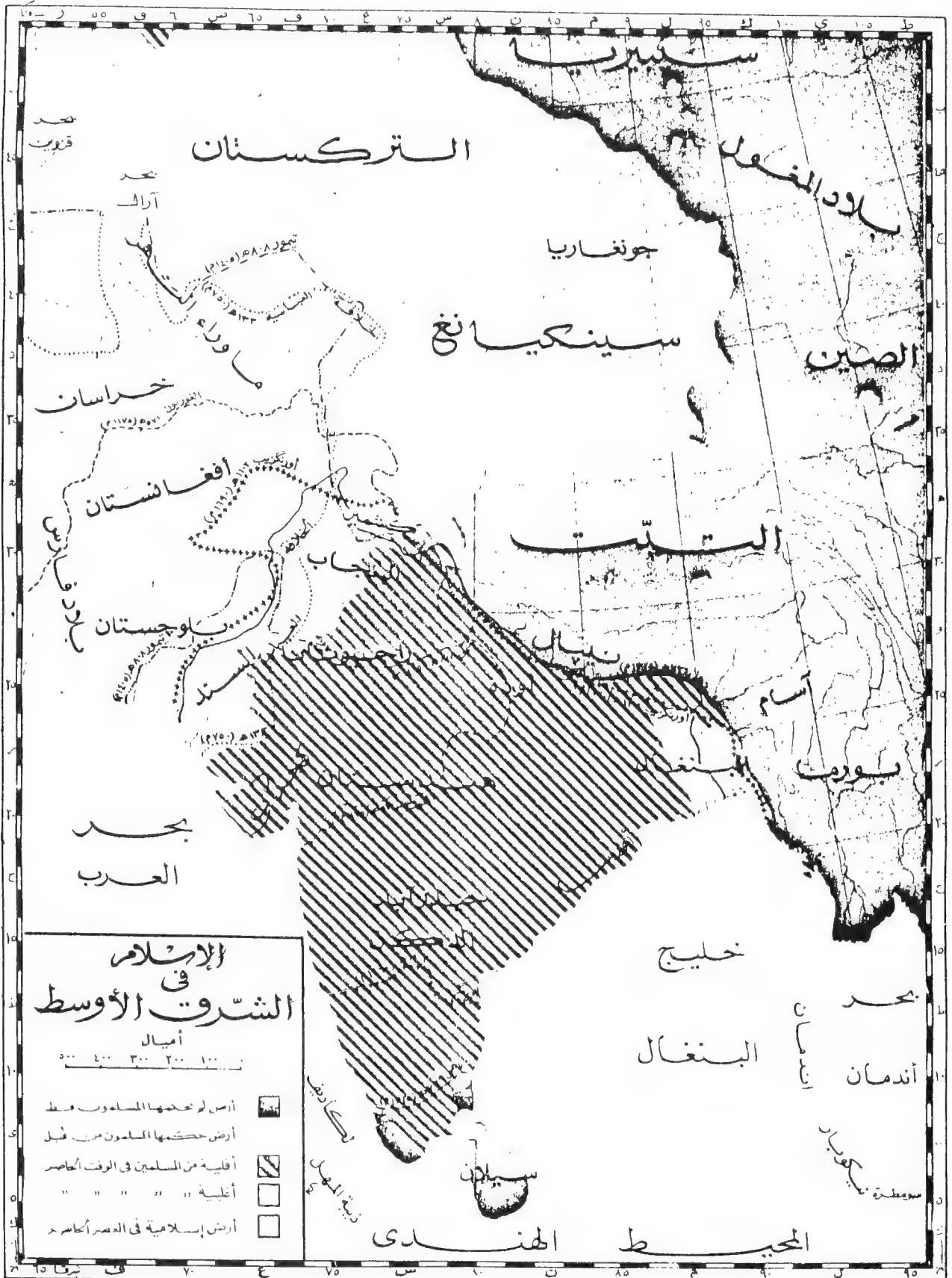


لوحة ٩٤ بهادر شاه الثاني (١٨٣٨) . مجموعة خاصة .

رأينا الإنجليز يؤسسون مراكز تجارية على بعض السواحل على أيدي شركات ، ثم تلاهم الفرنسيون سنة ١٦٤٢ ، كما حاولت إسبانيا وروسيا والدانمرك أن تمضي على نفس النهج . وفي آخر الأمر اقتصر هذا الصراع بين الدول المختلفة على دولتين هما إنجلترا وفرنسا ، وقدر لشركة الهند الشرقية الإنجليزية الظفر بترخيص من الإمبراطور سنة ١٦٣٤ للاستيلاء على ميناء في أوريسا ثم أخذت بعد تستولي شيئاً فشيئاً على أماكن أخرى . وعندما اشتد التنافس بين الإنجليز والفرنسيين نشبت بينهما حرب كُتب فيها النصر للإنجليز عام ١٧٥٣ .

وكانت بين الإمبراطور عالمجير الثاني وبين أمراء الهند حرب انتهت بهزيمة الهنود سنة ١٧٥٧ . بعدها أقام الإمبراطور المغولي الموظف الإنجليزي كلايف حاكماً للبنغال وأوريسا ، ثم ما لبث الإنجليز بعد أن أجلوا الفرنسيين نهائياً عن الهند حرباً أن انفردوا وحدهم بشئون الهند وقضوا على سلطان المغول الذين أصبحوا ليس لهم من حكم الهند إلا اسماً فقط ، وغدت « شركة الهند الشرقية » الإنجليزية لها السلطة كاملة تقضى بما تريد مالياً وإدارياً ، معتمدة على فرمان أصدره الإمبراطور المغولي سنة ١٧٦٥ ثم معاهدة الله أباد التي أبرمت بينها وبين الإمبراطور الذي أقامه الإنجليز حاكماً على الله أباد وكوره على أن تكون له مخصصات يعيش منها ، فيصبح بهذا وكأنه من موظفي الدولة البريطانية . ومنذ ذلك الحين غدت إمبراطورية المغول يتصارع على أمورها عدد من المغامرين من جنسيات مختلفة كُتب لبعضهم الاستيلاء على أجزاء من دولة تمزقت أوصالها . إلى أن قامت ثورة السباهي أو ثورة الفرسان في الهند عام ١٨٥٧ كما أسلفت ، فاتهم الإنجليز الإمبراطور بهادر شاه الثاني بأن له يداً فيها وقبضوا عليه ثم نفوه إلى بورما كما تقدم ذكره . وبالقضاء على هذه الثورة كُتب للإنجليز الاستيلاء التام على الهند وضَمُّوها إلى ممتلكات التاج البريطاني عام ١٨٧٧ .

نقلا عن (أطلس التاريخ الاسلامي)



مراجع فن التصوير
الاسلامى المفعولى
فى الهند.

- Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S. : **The Library of Chester Beatty : A catalogue of Indian Miniature.** London 1936.
- Barrett, Douglas, and Gray, Basil: **Painting of India.** Skira 1963.
- Binyon, L; Wilkinson, J. V. S and Gray, B. : **Persian Miniature painting,** Oxford. 1933.
- Brown, Percy : **Indian Paintings under the Mughals. AD. 1550 to AD 1750.** Oxford at the Clarendon Press 1924.
- Beach, Milo Cleveland: **The Imperial Image. Paintings for the Mughal Court.** Freer Gallery of Art. Smithsonian Institution, Washington 1981.
- Chandra, P: **The Technique of Mughal Painting.** Lucknow 1946.
- Coomaraswamy, Ananda, K: **Catalogue of the Indian Collections in the Museum of Fine Arts, Boston. Part VI. Mughal Painting.** Harvard University Press. Cambridge. Mass. 1930
- Ettinghausen, Richard: **Painting of the Sultans and Emperors of India in American collections.** Lalit Kala Akadem . India 1961.
- Falk, Toby: **Indian Painting. Mughal and Rajput and Sultanate manuscript.** P & D Colnaghi & Co. Ltd. London 1978.
- Goswamy, B.N.: **Essence of Indian Art.** Catalogue of the exhibition in San Francisco and Paris.
- Goetz, H.: **Indian Painting in the Muslim Period.** Journal of the Indian Society of Oriental art. Calcutta 1947.
- Grube, Ernst: **The World of Islam.** Paul Hamlyn. London 1966.
- Gray, Basil: **Painting. The Art of India and Pakistan.** London 1950.
- Gray, Basil : **The Arts of India.** Cornell university Press. Ithaca. N.Y.1981.
- Khuallar, G.D: **Indian Painting.** R and K Publishing House. New Delhi, 1967.
- Krishna dasa, Rai: **Mughal Miniatures.** Lalit Kala Akademi. India 1955.
- Krishna dasa, Rai: **Indian Miniatures.** Souvenir Press London. 1965.
- Kuhnel, E. and Goetz, H: **Indian Book Painting.** London 1926.
- Leach, Linda York : **Indian Miniatures. Paintings and Drawings.** The Cleveland Museum of Art 1986 .
- Lillys, William, Reiff, Robert, and Esin Emel: **Oriental Miniatures, Persian, Indian and Turkish.** Souvenir Press, London, 1965.

Pinder-Wilson, R.H.; Smart, Ellen; and Barrett, Douglas: **Paintings from the Muslim Courts of India**. London 1976.

Reiff, Robert: **Indian Miniatures**. Souvenir Press. London 1965

Stchoukine, Evan: **La peinture Indienne à l'époque des Grands Moghuls**. Paris. Librairie Ernest Leroux 1929.

Welch, Stuart Cary: **Imperial Mughal Painting**. George Braziller. New York 1978.

Welch, S. C: **A Flower from every Meadow**. N. Y. 1973

د . أحمد السعيد سليمان : تاريخ الدول الإسلامية ومعجم الأسر الحاكمة . دار المعارف ١٩٧٢ .
أطلس التاريخ الإسلامي تصنيف هاري . و . هازارد . ترجمه ابراهيم زكي خورشيد . مكتبة النهضة المصرية .
د . ثروت عكاشة . التصوير الإسلامي الفارسي والتركي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت
١٩٨٣ .

Losty, Jermiah. : **The Art of the Book in India**. The British Library 1988 .

Baute, J. : **Indian Miniature Paintings 1590 - 1850**. Solarie Saundarya La hari

Folk, Toby : **Indian Miniatures in the India office Library**. Sotheby Parke Bernet London 1981 .

Beach, Milo Cleveland : **The Grand Mugul Imperial Painting in India 1600 - 1660** .
Sterling Francine Clark Institute. 1978 .

Gascoigne, Bamber : **The great Mughuls**. B.I. Publications. New Delhi, 1971 .

ثبت بيليوجرافى لكاتب هذه السطور

● موسوعة تاريخ الفن : العين تسمع والأذن ترى . *

١٩٧١	طبعة أولى	دراسة	١ - الفن المصرى : العمارة
١٩٩٠	طبعة ثانية		
١٩٩٥	طبعة ثالثة		
١٩٧٢	طبعة أولى	دراسة	٢ - الفن المصرى : النحت و التصوير
١٩٩١	طبعة ثانية		
١٩٩٥	طبعة ثالثة		
١٩٧٦	طبعة أولى	دراسة	٣ - الفن المصرى القديم : الفن السكندرى والقبطى
١٩٩٦	طبعة ثانية		
١٩٧٤	طبعة أولى	دراسة	٤ - الفن العراقى القديم
١٩٧٨	طبعة أولى	دراسة	٥ - التصوير الإسلامى الدينى والعربى
١٩٨٣	طبعة أولى	دراسة	٦ - التصوير الإسلامى الفارسى والتركى
١٩٨١	طبعة أولى	دراسة	٧ - الفن الإغريقى
١٩٨٩	طبعة أولى	دراسة	٨ - الفن الفارسى القديم
١٩٨٨	طبعة أولى	دراسة	٩ - فنون عصر النهضة
١٩٩٥	طبعة ثانية		
١٩٩١	طبعة أولى	دراسة	١٠ - الفن الرومانى
١٩٩٢	طبعة أولى	دراسة	١١ - الفن البيزنطى
١٩٩٢	طبعة أولى	دراسة	١٢ - فنون العصور الوسطى
١٩٩٥	طبعة أولى	دراسة	١٣ - التصوير المغولى الإسلامى فى الهند
١٩٨٠	طبعة أولى	دراسة	١٤ - الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبولو إلى أوليبييه ميسان)
١٩٨١	طبعة أولى	دراسة	١٥ - القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية
١٩٩٢	طبعة ثانية		
١٩٧٨	طبعة أولى	دراسة	١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع
١٩٩٣	طبعة ثانية		
١٩٨٠	طبعة أولى	دراسة	١٧ - ميكلا نجلو
١٩٧٤	طبعة أولى	دراسة وتحقيق	١٨ - فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى
١٩٩٢	طبعة ثانية		[أثر إسلامى مصور]
١٩٨٧	طبعة أولى	دراسة وتحقيق	١٩ - معراج نامه [أثر إسلامى مصور]

● أعمال الشاعر أوفيد

١٩٧١	طبعة أولى	ترجمة	٢٠ - ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات]
١٩٩٢	طبعة ثانية		
١٩٧٣	طبعة أولى	ترجمة	٢١ - آرس أماتوريا [فن الهوى]

* الصور الملونة بالأجزاء العشرة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة «يونسكو» .

• أعمال جبران خليل جبران

٢٢ - النبي : لجبران خليل جبران

٢٣ - حديقة النبي : لجبران خليل جبران

٢٤ - عيسى ابن الإنسان : لجبران خليل جبران

٢٥ - رمل وزيد : لجبران خليل جبران

٢٦ - أرياب الأرض : لجبران خليل جبران

٢٧ - روائع جبران خليل جبران . الأعمال المتكاملة

٢٨ - كتاب المعارف لابن قتيبة

٢٩ - مولع بفاجنر : لبرنارد شو

٣٠ - مولع حذر بفاجنر

٣١ - المسرح المصري القديم : لإتيين دريوتون

٣٢ - إنسان العصر يتوج رمسيس

٣٣ - فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون : لبيير دانيوس

٣٤ - إعصار من الشرق أو جنكيز خان

٣٥ - العودة إلى الإيمان : لهنري لذك

٣٦ - السيد آدم : ليات فرانك

٣٧ - سراول القس : لثورن سميث

٣٨ - الحرب الميكانيكية : للجنرال فولر

٣٩ - قائد البانزر : للجنرال جوديريان

٤٠ - حرب التحرير

٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية

١٩٩٢ طبعة ثالثة

١٩٥٩ طبعة أولى

١٩٩٠ طبعة سابعة

١٩٩٢ طبعة ثامنة

١٩٦٠ طبعة أولى

١٩٩٠ طبعة سابعة

١٩٦٢ طبعة أولى

١٩٩٠ طبعة رابعة

١٩٦٣ طبعة أولى

١٩٩٠ طبعة رابعة

١٩٩٢ طبعة خامسة

١٩٦٥ طبعة أولى

١٩٩٠ طبعة ثالثة

١٩٨٠ طبعة أولى

١٩٩٠ طبعة ثانية

١٩٦٠ طبعة أولى

١٩٩٢ طبعة سادسة

١٩٦٥ طبعة أولى

١٩٩٢ طبعة ثانية

١٩٧٥ طبعة أولى

١٩٩٣ طبعة ثانية

١٩٦٧ طبعة أولى

١٩٨٩ طبعة ثانية

١٩٧١ طبعة أولى

١٩٦٤ طبعة أولى

١٩٨٩ طبعة ثانية

١٩٥٢ طبعة أولى

١٩٩٢ طبعة خامسة

١٩٥٠ طبعة أولى

١٩٦٤ طبعة ثالثة

١٩٤٨ طبعة أولى

١٩٦٥ طبعة ثانية

١٩٥٢ طبعة أولى

١٩٧٦ طبعة ثانية

١٩٤٢ طبعة أولى

١٩٥٢ طبعة ثانية

١٩٥٢ طبعة أولى

١٩٥١ طبعة أولى

١٩٦٧ طبعة ثانية

١٩٤٤ طبعة أولى

ترجمة

ترجمة

ترجمة

ترجمة

ترجمة

ترجمة

تحقيق

ترجمة

دراسة نقدية

ترجمة

تأليف

ترجمة

تأليف

ترجمة

ترجمة

ترجمة

ترجمة

ترجمة

تأليف بالمشاركة

ترجمة بالمشاركة

- ٤٢- علم النفس فى خدمتك ترجمة بالمشاركة طبعة أولى ١٩٤٥
- ٤٣- مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين دراسة طبعة أولى ١٩٨٤
- والأدباء (١٨٠٠ - ١٩٠٠) طبعة ثانية ١٩٩٥
- ٤٤- مذكراتى فى السياسة والثقافة تأليف طبعة أولى ١٩٨٨
- طبعة ثانية ١٩٩٠
- ٤٥- المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى - فرنسى - عربى] إعداد وتحرير طبعة أول ١٩٩٥

بالفرنسية

- Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort "UNESCO" 1974. -٤٦

بالإنجليزية

- In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage "UNESCO" 1972. -٤٧
- The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic. Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981. -٤٨
- The Miraj- Mameh: A Masterpiec of Islamic Painiting. Pyramid Studies and other Essays -٤٩

أبحاث

- The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement. December 1979. -٥٠
- Problématique de la Figuration dans l'art Islamique. -٥١
- La Figuration Sacrée. -٥١
- La Figuration Profane. -٥١
- Plastique et musique dans l'art pharaonique. -٥١
- Wagner entre la théorie et l'application. -٥١

سلسلة محاضرات أقيمت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .

Annuaire du Collège de France. 73 Année Paris, 11, Marcelin-Berthelot 1973.

- ٥٢- المشاكل المعاصرة للفنون العربية . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة «مواقف» عدد ٢ آيار ١٩٧٤ . بيروت .
- ٥٣- حرية الفنان . لمنظمة اليونسكو . نشر بمجلة الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .
- ٥٤- رعاية الدولة للثقافة والفنون . محاضرة أقيمت بنادي الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .
- ٥٥- إطلالة على التصوير الإسلامى : العربى والفارسى والمغولى والتركى . محاضرة أقيمت بالمجمع الثقافى . أبوظبى .
- ٥٦- سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» فى الوطن العربى . بحث مقدّم إلى ندوة العالم العربى أمام التحدى العلمى والتكنولوجى . معهد العالم العربى بباريس . ديسمبر ١٩٩٠ .
- ٥٧- الدولة والثقافة . وجهة نظر من خلال التجربة . محاضرة أقيمت بندوة الثقافة والعلوم بدبى . نوفمبر ١٩٩٣ .

تحت الطبع

موسوعة التصوير الإسلامى [مكتبة لبنان]

تحت الإعداد

فنون القرن الثامن عشر والتاسع عشر.

فهرس

٧	الإهداء
٩	إطالة عامة على عقائد الهند
٩	الهند قبل الفتح الإسلامى
١٧	التصوير الهندى
٥٧	الفتح الإسلامى للهند
٥٧	١ - تقنية التصوير المغولى فى الهند
٦٧	٢ - سلاطنة دهلى (١٢٠٦ - ١٥٥٨)
٦٨	٣ - محمد بابر (١٥٥٦ - ١٥٣٠)
٧٧	٤ - نور الدين محمد همايون (١٥٣٠ - ١٥٥٦)
٨١	٥ - أبو الفتح جلال الدين أكبر (١٥٥٦ - ١٦٠٥)
١١٧	٦ - نور الدين محمد جهانجير (١٦٢٧ - ١٦٠٥)
١٤٤	٧ - شهاب الدين محمد صاحب (١٦٢٨ - ١٦٥٨)
١٥٦	٨ - محى الدين أورانجير (١٦٥٩ - ١٧٠٧)
١٥٩	عصر الإضمحلال

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٩٥/٣٣٧٦

I.S.B.N 977-01-4324-3